Römische Studien

Juli 1852

VITTORIA

Kestner del.

Casa

Römische Studien

von

A. Kestner, Ph. D.

Königlich Hannoverschem Legationsrath, Vice-Präsidenten des Archäologischen Instituts in Rom, Mitglied gelehrter Gesellschaften in Rom, Neapel, Göttingen, London, Stockholm u. s. w.

Mit einem Titelkupfer.

Berlin.

Verlag der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei.

1850.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/romischestudien00kest

Meinem Freunde

dem Geheimen Kanzlei-Rath

Blumenbach

in Hannover

zur Erinnerung an die Freude gemeinschaftlicher Forschungen

gewidmet.

Vorwort.

In dieser ernsten Zeit, wo die Leidenschaft der Politik alle Gemüther so überwiegend beherrscht, ist die Aussicht mißlich, ob Arbeiten, welche die milden Künste des Friedens betreffen, Gehör finden werden.

Jedoch, wenn unsere Zeit sich eine Epoche des Fortschritts nennt, worunter nur Einsicht, Veredlung und Verfeinerung verstanden werden kann, so werden die, welche solcher Zeit anzugehören sich freuen, besorgt auf die Gefahren hinblicken, von denen die Künste und Wissenschaften bedroht sind; denn Leidenschaften führen zu Kämpfen, und Kämpfe zur Barbarei; und die Edleren unter denen, welche die Waffen führen müssen, werden dieselben gebrauchen, um, als Kämpfer für die Veredlung der Menschen, der Barbarei sich entgegen zu stämmen.

Neben diesem Gesichtspunkte sieht Verfasser sich von einem fast noch stärkeren Beweggrunde getrieben, gerade jetzt mit diesen römischen Studien hervorzutreten, die seine in Rom in mehrjährigem Verkehr mit Kunst und Künstlern gesammelten Erfahrungen zusammenfassen. Nationalgefühl ist heute der Drang, der die Völker mit ihren Fürsten zu gestaltender

Thätigkeit belebt. Deutsches Nationalgefühl ist es auch, was den Verfasser zu diesen Arbeiten belebte, und ihn antrieb, den Deutschen vor Augen zu legen, wie hoch unsere Nation begabt ist, die schönen Künste im erhabenen Sinne zu üben, zur Verherrlichung der Ideen, die uns die theuersten und heiligsten sind.

Solche Gesichtspunkte treffen die jetzige Zeit. Der höchste Beweggrund aber ist ein solcher, der gar keiner Zeit Schranken kennt, da diese Arbeiten das in allen Völkern hoher Kultur wohnende Ewige zum Gegenstande haben; denn das Ziel der römischen Studien ist, das Schöne lehrreich zu machen und das Profane von den Edlen hinwegzuweisen.

Berlin, gedruckt in der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei.

Inhalt.

Seite

I. Die Stanzen des Raphael, betrachtet als eine Epopee in vier Gesängen 1

Werth des Studiums großer Werke — Größe Raphaels als Philosoph, Historiker, Dichter und Maler — Seine vier Stanzen so fein und klar gedacht, daß keine einzige der Darstellungen des einen Zimmers in das andere hinübergetragen werden kann.

II. Archimedes und seine vier Schüler, Gruppe in der Schule von Athen 11

Geistige und malerische Vollkommenheit dieser Gruppe, gleichsam die Ueberschrift der Schule von Athen.

III. Michel Angelo's Erschaffung des ersten Menschen..... 14

Adam, die schönste Mannsgestalt von der Hand dieses Meisters; für die Bedeutung dieser Gruppe, den bisherigen Erklärungen entgegen, wird eine neue Auslegung vorgeschlagen.

IV. Mode und Ballet 18

Bedeutung des Bürgerrechts in der Weltstadt — Ein modernes Portrait — Verstümmelnde Herrschaft der Mode, einer tyrannischen Handhaberin unsinniger Schneidergesetze — rebellisch gegen die Natur, deshalb feindselig der Kunst — mit unreinen Gedanken die Reinen befleckend — Der Triumph solchen Unsinns das Ballet — Der theatralische Tanz, ein häßlicher Zweig der schönen Kunst geworden — Antike Kunst im Gegensatz — Grazie,

Seite

Adel und Zucht muß sein, wo menschliche Formen erfreuen sollen — Nicht gemeine Effektverständige, sondern wahre Dichter, sollen die Ballets komponiren.

V. Catalani, die Sängerin 27

Große Gesinnung das mächtigste Element des Gesangs. Ihre Stimme sprengte die eisernen Thore der Gefängnisse — die volle Größe ihres Genie's blieb unbekannt beim Mangel großer Komponisten, ihrer würdig — In ihrem God save the King ertönte eine ganze Nation aus ihrem Munde allein — Ihre große Wohlthätigkeit, ein Ausfluß ihrer Gesinnung — Sentimentalität ihr fremd — Anekdoten.

VI. Paganini, der Violinspieler 33

Tritt als ein Unbekannter im Jahre 1819 in Rom auf — seine Musik bezaubert und empört — die Physiognomik der Musik — gab seine großen Anlagen zu erkennen, denen die Gesinnung nicht entsprach — diese verräth ihn an blendenden Effekt, verschmolzen mit betrügerischem Seelenunrath — Erklärende Gerüchte, seinen Lebenswandel betreffend — durch seinen Vortrag unterstützt — Beschreibung seiner Person und einer seiner musikalischen Aufführungen, einer Effekt-Komödie — Dieser weitbewunderte Mann nur eine Violine, der höheren Menschheit fremd.

VII. Rossini, der Opern-Komponist 52

Seine Musik der Parnaß im Salon — Unläugbar sein Genie — von profaner Natur — unter den Ausnahmen Wilhelm Tell — sein Stabat Mater ein Vergehen an unserem höchsten und ehrwürdigsten tragischen Gegenstande — Verdrängung der klassischen Werke — die profanste Musik früherer Zeit heiliger, als die heiligste unsrer Tage — der ehemals geliebte Moment, heute gehaßt — Ein aufgeputzter Nachklang einst empfundener Musik betäubt die Schwachen, kränkt die Starken und betrübt Natur und Poesie.

VIII. Thorwaldsen 66

Der geistige Zustand unsrer Zeit, analog der Aria cattiva des römischen Sommers — Thorwaldsen, ein Jüngling noch in

Seite

spätem Alter, rastlos das Schöne zu geben und zu nehmen — That und Entschluß nur in der Kunst, von Produktivitätsdrang überwältigt — stets fähig zum Werk, unfähig und karg im Wort — ohne Wissenschaft tiefwissend — lernend nur durch aufmerksames Horchen — befreundet mit Allen, ohne eigentlichen Freund, ohne Geliebte — heftig im Widerwillen — sympathetisch für menschlich Großes — Trefflicher Kamerad im Umgange — Seine guten Freunde — Sinn für Musik, Dichtkunst, Theater, mit wenig Kritik — starke Konstitution — genügsam in Lebensbedürfnissen und häuslichem Behagen — verträumt seine Jugend — die Statue des Jason öffnet seine große Laufbahn — Anekdoten.

IX. Vittoria, die schöne Winzerin von Albano 81

Wie arm an Glücksgütern, so reich an Naturgaben — Bewunderung und Verzweiflung der Künstler, deren ein halbes Hundert ihr Bildniß unmöglich fanden — Diese Unerreichbarkeit wird entwickelt durch Blicke in die klassische Kunst und Vittoria's Seelenvollkommenheit, harmonisch ihrer körperlichen — Ihr Individuum, eine lebende Harmonie von Idealen antiker Götter — ein Verschmelzen vollkommener Züge mit vollkommenem Geiste — Merkwürdige Bestätigung der in der Schönheit liegenden Mannichfaltigkeit durch sie.

X. Koch, der Landschafts- und Geschichtsmaler..... 94

Ein Hirtenknabe, erinnert an Giotto's Geschichte — zuerst begeistert durch die Apokalypse — Sein Beschützer giebt ihn zu einem Bildhauer, mit dem er sich nicht verträgt — dann nach Stuttgart in die Carlsschule und die Malerakademie — Seine schnellen Fortschritte in den Wissenschaften, die ihn für immer befruchten — Seine Flucht aus dem Schulzwange — Er kommt nach Strasburg, von der Freiheit begeistert, deren Falschheit er erkennt — flieht in die Schweiz — geneset durch die Natur — kommt nach Florenz und Rom — befreundet mit Carstens, Thorwaldsen, Riepenhausen — Seine große Produktivität — geht nach Wien, das ihm unbehaglich — wird zur Zeit des Kongresses mit den interessantesten Männern befreundet — geht wieder nach Rom — die Sabiner Gebirge

Seite

erwecken ihn zu patriarchalischen Kompositionen — Sein Studium des Dante und seine Kompositionen aus dem Inferno — Sein Geist steigt in klassischen Berührungen — doch bleibt er ein geistesfreier Tyroler sein Lebelang — Sein Charakter kindlich-großartig, treu, gerecht, wohlwollend, aufopfernd, heiter — bleibt in seiner Reinheit bis ans Ende seines Lebens — Seine Lieblingsschriftsteller — Starb in Armuth — ging seiner Zeit voran — ward nur von Wenigen verstanden — wird es desto mehr werden in Zukunft.

XI. Gebrüder Riepenhausen 110

Ihr Verdienst für die neue Richtung der Kunst in Aufsuchung vor-raphaelischer Werke.

XII. Cornelius und Overbeck 113

Die heutige Zeit der Kunst ungünstig — Landschaftsmalerei — Unauslöschlicher Beruf zur Kunst, menschlich begründet — Entwickelung der Kunst früherer Jahrhunderte — Raphael, der Hochpunkt der Entwickelung, entführt die Künstler der Natur — Schneller Verfall unter der Autorität italiänischen Styls — Kurze Hülfe der Caracci — Einfluß der Könige Frankreichs — Winkelmann schloß das verlorene Schöne auf, schaute über Jahrtausende zurück — die deutsche Jugend über Jahrhunderte und fand den christlichen Typus wieder — öffnet einen neuen Weg der Kunst um den Anfang des 19ten Jahrhunderts — Erstes Werk al Fresco in Rom — Excesse der Bewunderer der alt-modernen Kunstwerke erregen Göthen gegen sie — Ihre Vertheidigung in einer Abhandlung — deren Haupt-Inhalt mit Göthe's Ansichten übereinstimmend — Recension der W. K. F. beleuchtet — Göthe's Aeußerungen über die neue Kunstrichtung — Sichtbare Resultate derselben: Overbeck und Cornelius, mit Einschluß aller Künstler derselben Richtung — Schwierigkeiten heutiger Kunsturtheiler — Fresken in Villa Massimo — Cornelius — Philipp Veit — Koch — Schnorr — Overbeck — Führig — Wirkungskreise dieser Künstler in Deutschland — Wilhelm Schadow — Werke in Rom von Metz und Schrader — Verzeichniß von Overbecks Werken — Allgemeine Eigenschaften derselben —

Der Umriß — historische Kunst — Gesetze der Kunst und Natur verschieden — der große Gehalt der Maler alter Zeit — der historische Maler ein epischer Dichter — Styl — Epos — Overbecks Gemälde, der Triumph der Religion in den Künsten genannt — Beschreibung derselben, von Overbeck verfaßt — Gegensatz der modernen und antiken Kunst — Hoheit der letzteren, uns unerreichbar — Vom Schönen — Cornelius, sein Wirken und seine Werke — Glyptothek und Ludwigskirche in München — Campo Santo in Berlin — verschiedene Charakter dieser drei Werke: antik, katholisch, christlich — Schild, vom König von Preußen als Pathengeschenk der Königin Victoria dargebracht — Briefe der Königin und des Prinzen Albert — Uebereinstimmung und Verschiedenheit der Deutschen und Engländer in Beziehung auf die schönen Künste — Shakespeare — Händel — Holbein — Mode-Sklaverei — Sir Josua Reynolds — Flaxman — Hogarth, episches Genie der Engländer, im Gegensatz mit dem anderer Nationen — Naivität — ihre Kunstanlagen, begünstigt durch edle Menschennatur — Verhältniß der bildenden zur Dichtkunst — Kunstphilosophie — bei den Engländern von ihrer praktischen Richtung beschränkt — Natur der Farbe, im Gegensatz mit der Zeichnung.

I.

Die Stanzen des Raphael im Vatican,

betrachtet

als eine Epopee in vier Gesängen.

Die historische Kunst.

Zur That erweckt vom Heldenthume,
Pflückt sich der Bildner Frucht und Blume
Im tausendjährigen Weltgefild;
Und was er aus dem Füllhorn streute,
Ist kunstverklärtes Einst und Heute:
Im Augenblick Jahrhundertbild.

Die Gedanken großer Männer sind eine Saat die, in die Menschheit gesäet, durch Jahrhunderte wachsend, noch in den spätesten Geschlechtern Früchte zeugt. Große Künstler sind Propheten und ihr befruchtender Gehalt ist ihre Größe. So die ruhmwürdigen Werke, welche der Vatican umschließt.

Was auch über die Stanzen und die Sixtinische Kapelle gesagt und geschrieben worden, täglich treten neue Beschauer herein, und neue Begeisterung erzeugt neue Anschauung und neue Ideen. Und wenn es denen, die in glücklichen Momenten zu den schaffenden Geistern sich aufschwangen, ein Beruf ist, das Gefundene mit ihren Genossen zu theilen, so werden sie nicht nur diesen, ihren Verbündeten im Pflegen des Schönen, willkommen sein, sondern auch denen, die auf den Gesichtspunkt des Moralisch-Nützlichen beschränkt, die göttliche Unabhängigkeit des Schönen nicht begreifen können. Denn auch diese wissen doch, daß die Erkenntniß des Schönen den

Menschen veredelt, der Umgang mit großen Männern unsere Kraft und Gesinnung erhöht, während eine dem Bewunderten gewidmete Huldigung uns bewahrt vor rechtsvergessender Selbstüberschätzung und menschenhassendem Hochmuth.

Manches Geistreiche und Belehrende, das wir von Schriftstellern empfangen, erhöht uns den Werth der weltberühmten Fresco-Gemälde in den päpstlichen Zimmern, ausschließlich die Stanzen genannt, und vermehrt unsere Bewunderung jenes Raphael, der, ein Wunder der Schöpfung, in einem Alter von 37 Jahren, noch ein Jüngling, in künstlerischer Fülle starb, nachdem er das Schöne zu einer, in der neuern Geschichte außer ihm nie gesehenen Höhe entwickelt hatte. Manches Historische über die Entstehung dieser Gemälde, manche Winke für Künstler, manche wissenschaftliche Deutungen sind in Zergliederung dieses vielhaltigen Stoffes in Büchern bekannt gemacht, und so die großen und kleinen Einzelheiten dieser erhabenen Werke von tausend Stimmen gebührend erhoben worden; wir aber wollen dieselben als ein großes Ganzes ins Auge fassen, und erfreuen uns in diesem Geschäfte des von philosophischem Tiefsinn beseelten Künstlers, indem wir wahrnehmen, daß Alles, was die vier Stanzen in Gemälden enthalten, von einem einzigen Gedanken umfaßt wird, und gleich einer heiligen Epopee von vier Gesängen, aus diesem Grundgedanken entspringt. Raphaels Ruhm wird nicht dadurch geschmälert, daß die von ihm hier ausgeführten Ideen durch gelehrte und geistreiche Freunde ergänzt und bereichert wurden. Daß er von einem solchen Beistand begünstigt war, ist anerkannt und oft erwähnt worden; und wenn wir uns sagen müssen, daß seine wissenschaftlich-historische Anordnung der griechischen Philosophen und anderer geschichtlicher Elemente des Alterthums, Gelehrsamkeit erforderte, so erwägen wir, daß dem Genie zur künstlerischen Auffassung wissenschaftlicher Gesichtspunkte Andeutungen und Winke genügen; denn jeder Künstler von Genie ist ein geborner Philosoph: mit angeborner Geisteskraft schaut er auf den Grund des Wesens der Dinge und nur das Faktische braucht ihn gelehrt zu werden.

Indem wir nun zu dem Standpunkte unseres Künstlers, vor seinen Werken stehend, uns aufzuschwingen suchen, werden wir den großen Raphael als Philosophen, Historiker, Dichter und Maler sehen.

Auch dem, welcher vielleicht mit meinen Auslegungen nicht in ihrem ganzen Umfange einverstanden sein könnte, habe ich dieselben dennoch nicht vergebens mitgetheilt, wenn ich einen Weg zeige, wie durch Verfolgung der Bezüge der reichen Darstellungen in jenen Räumen die erhebende Freude an ihrer Schönheit gewinnen kann.

Die Verherrlichung der Wohnräume des Oberhauptes der Christenheit durch die Kunst, war der dem Raphael vorgeschriebene Gegenstand.

Welch eine mächtige Begeisterung mußte den Jüngling, dem das Schöne der ganzen Welt inne wohnte, ergreifen, da er den Ruf empfing, in der heiligen Hauptstadt der Christenheit die Gemächer zu zieren, in welchen der Statthalter Christi, der für ihn erhabenste aller Menschen, selbst athmete. Den heiligen Beruf seines Herren selbst nahm er daher zum Gegenstande, einen Beruf, der ihm, über allen anderen Sterblichen, den Namen des heiligen gab. So ward die Glorie, das Heil und die Macht des Christenthums sein Gegenstand, und die ruhmwürdige Stelle des heiligen Vaters. Diese Aufgabe ist es, die wir mit musterhafter Klarheit ausgeführt, in den vier Stanzen, vergleichbar vier Gesängen einer Epopee, durch Raphaels Meisterhand erfüllt sehen.

Auf die Offenbarung, die Seele des Ganzen, zu leiten, geht Raphael mit der Tiefe des Philosophen in dem Zimmer, die Segnatura genannt, welches wir zuerst zu betrachten haben, zu dem Gegensatze dieser Himmelsgunst zurück, indem er an das Bedürfniß des endlichen Menschen erinnert, sich an das Ewige anzulehnen und zugleich sein Unvermögen hinstellt, durch bloß menschliche Kräfte das Göttliche zu ergründen. So entsteht der erste Canto der Epopee, welcher heißt: „Der Mensch sucht die Gottheit und findet sie."

Wo die Gottheit nicht entgegen kam, wie unser Gott den Christen, blieben die Menschen auf menschliche Kräfte beschränkt. Sie suchten die Gottheit entweder auf dem Wege des Verstandes oder der Phantasie. Das erstere spricht aus das Gemälde der Philosophie, Schule von Athen genannt, das zweite stellt der Parnaß dar. Aber die menschlichen Anstrengungen selbst des erleuchtetsten der vorchristlichen Völker, der Griechen, wenn gleich noch jetzt unsere weisesten Lehrer in den Wissenschaften und Künsten, waren aus eigenen Mitteln nicht vermögend, den rechten Gott zu finden. Siehe er kommt herab in seiner Dreieinigkeit: dritte Wand, die Theologie, auch disputa del sacramento genannt. Und als die Menschen durch das Licht der wahren Gottheit erleuchtet waren, wurden sie erleuchtet auch über das, was recht ist auf Erden: dem Geiste der vom Himmel gesandten Religion entstieg die Gerechtigkeit, die Seele der christlichen Ordnung, Wohlfahrt und Zufriedenheit. Dieses ist die Bedeutung des Gegenstandes der vierten Wand der Segnatura, der allegorischen Darstellung der Gerechtigkeit.

So ist die Offenbarung entwickelt in diesem Zimmer, dem ersten das er malte. Von den kleinern Darstellungen, welche die so eben ausgelegten großen Bilder an der Decke und an den Wänden begleiten, reden wir unten.

Der zweite Canto heißt: „Gott sendet den Gläubigen hülfreiche Botschaft in Zeiten der Gefahr." Hier steht uns der hülfreiche Segen des Christenthums in seinen Wirkungen unter den Menschen vor Augen. Wie mächtig muß dieses Heil sein, wenn unser Gott in großen Fällen den Christen durch sichtbare Himmelsbotschaften bekundet, daß er zu ihrer Rettung von oben auf die Erde herabgestiegen. Dieser gleichartigen großen Fälle sind auf den vier Wänden viere dargestellt, nämlich: 1) St. Peter von dem Engel aus dem Gefängniß geführt; 2) der Kirchenräuber Heliodor, von Engeln aus dem Tempel verjagt; 3) der ungläubige Priester in Bolsena, durch das Wunder der Hostie zum Glauben zurückgeführt, und 4) die Himmelserscheinung der Apostel Petrus und Paulus, durch welche der erschreckte Attila von den Verheerungen

des Landes abläßt und von seinem Zuge nach Rom durch Papst Leo I. abgewandt wird.

Nachdem nun der Künstler der Gottheit und den großen Wirkungen ihres Beistandes, als der Grundlage seines Gegenstandes, in den beiden ersten Gemächern oder Gesängen, Genüge gethan, war im dritten der Verwalter heiliger Dinge auf Erden, der Statthalter Christi zu verherrlichen. Der dritte Gesang heißt also: „die göttliche Macht durch den Statthalter Christi verwaltet." Vier merkwürdige Thaten aus dem Leben der Päpste hat er zu diesem Zweck ausgewählt, drei ruhmwürdige und eine Thatsache, in welcher die heilige Person des Papstes gereinigt wird von einer unwürdigen Beschuldigung; nämlich: 1) die Krönung Carls des Großen durch Leo III., den Großen;' 2) die durch das Gebet Leo's IV. gehemmte Feuersbrunst im Borgo, der von ihm erbauten Vorstadt Roms; 3) der Sieg desselben Leo über die Saracenen bei Ostia, und endlich 4) der Schwur Leo's III. aufs Evangelium, der ihn von dem Verdacht der Simonie reinigte. Der merkwürdigen Thaten einer so langen Reihe von Päpsten, die bis auf Raphaels Zeiten regiert hatten, war eine so große Menge, daß er viele Gemächer damit hätte zieren können. Auf den vier Seiten des einzigen Zimmers, auf die er hierzu sich beschränkt sah, regiert der Name Leo ohne Zweifel deswegen, weil dieser Theil seiner Arbeiten im Vatican in die Regierungszeit Leo's X. fiel, dessen Namen er durch solche Beziehungen ehrte.

War nun im dritten Gesange der heilige Herrscher verherrlicht, dem Gott die Verwaltung göttlicher Dinge in die Hand gelegt, so blieb im vierten noch übrig, die Macht der weltlichen Herrscher durch den Segen der offenbarten Religion zu heiligen, und so heißt der vierte Canto: „die christliche Religion heiligt den weltlichen Thron." Constantin der Große, der historisch erste christliche Kaiser, ist daher der Gegenstand desselben, und folgende vier Thatsachen auf den vier Wänden des Constantinsaales dargestellt, erfüllen den Gedanken: 1) seine Bekehrung, da er das Kreuz am Himmel erblickt und die Stimme hört: „hierin ist der Sieg"; 2) seine

Taufe; 3) der Sieg über seinen und der Christen Feind, den Kaiser Marentius, die berühmte Constantinschlacht, (das höchste Meisterwerk aller Schlachtstücke); und endlich 4) Constantins Beschenkung des heiligen Stuhls mit weltlichem Besitz.

Um unsern Vortrag über Entwickelung der Grundidee dieses Gedichts in Gemälden nicht zu unterbrechen, ist bisher nur von den sechszehn Hauptgemälden der vier Stanzen gehandelt worden; jetzt sind noch die kleineren Darstellungen, die in jedem der Zimmer die Hauptgemälde begleiten, zu besprechen, indem jede derselben dazu beiträgt, den so eben entwickelten Sinn der Stanzen durch harmonische Fülle zu vollenden. Wenn jedes der vier Gemächer in seinen vier Hauptgemälden mit einem großen Musikchore verglichen werden kann, so sind die Nebengemälde kleine Melodien, durch welche die großen volltönender werden; denn jedes dieser Stücke harmonirt so sehr mit denen, die es begleitet, daß keines derselben von einer Stanze in die andere hinübergetragen werden könnte, ohne hier zu disharmoniren, und dort die Fülle des Einklangs zu vermindern.

Beginnen wir wieder mit der Segnatura, deren Inhalt wir den ersten Gesang der Epopee genannt, und mit der Aufschrift bezeichnet haben: „der Mensch sucht die Gottheit und findet sie," eine Bezeichnung, durch welche wir in der Allgemeinheit eines trostreichen philosophischen Spruches den sinnreichen Raphael belauscht zu haben uns schmeicheln möchten. Die vier Ueberschriften: causarum cognitio über der Schule von Athen, oder Philosophie, numine afflatur über dem Parnaß, divinarum rerum cognitio über der Theologie, und jus suum unicuique tribuens über der Gerechtigkeit, sind in den vier symbolischen Figuren an der Decke, der Philosophie, Phantasie, Religion und Gerechtigkeit personificirt. Was diesen Gestalten als symbolischen an Lebensathem gebricht, hat Raphael durch Anmuth ersetzt. Wohl sind sie die schönsten ihrer Art. In ihnen hat Raphael die Blüthe seines künstlerischen Jugendvermögens in dem ersten Auffluge seines über die Schule Perugino's sich erhebenden Genius niedergelegt; durch den Adel ihres Erscheinens bereichert er von oben herab die Fülle der Schönheit, die in diesen Wohnräumen uns von allen Seiten erquickt.

Dieselbe Schönheit glänzt herab auch von den vier Darstellungen in oblongen Räumen, den Hauptgemälden zur Linken an der flachgewölbten Decke; wo wir die Astronomie neben der Philosophie sehen, die Verdammung des Marsyas durch den Apollo neben dem Parnaß, den Sündenfall neben der Theologie, und das Urtheil des Salomo neben der Gerechtigkeit.

Betrachten wir nun näher die Weisheit des Künstlers in der Wahl dieser Gegenstände, so können wir seinen Tiefsinn nicht genug erheben, wenn wir die allegorische Figur der Astronomie als Begleiterin der Philosophie der Alten erblicken, während wir in derselben die augenfälligste Bestätigung unserer Auslegung des Gemäldes der sogenannten Schule von Athen begrüßen. Denn wie konnte die Unzulänglichkeit menschlicher Anstrengungen zur Findung der Gottheit, im Gegensatz mit der Offenbarung, schlagender dargestellt werden, als durch das Umherschweifen des menschlichen Geistes in der endlosen Unermeßlichkeit der fernen zahllosen Welten, mit denen millionenweise die Sphären besäet sind. Der Ansicht eines Schriftstellers, daß mit dieser Figur die Astrologie gemeint sei, bedürfen wir daher nicht, und bleiben bei unserer einfacheren Deutung, die unserer Auslegung des Ganzen zur Bestätigung gereicht.

Die Darstellung des Sündenfalles, welche, wie oben gesagt, an der Decke das Gemälde der Theologie begleitet, gehört nicht allein künstlerisch, wie ein Schatten, der den Glanz des Lichts erhöht, an diese Stelle, sondern vollendet auch zugleich den Gedanken der Erlösung und der darin enthaltenen Offenbarung.

Das Urtheil des Salomo, wie gesagt, der allegorisch und symbolisch dargestellten Gerechtigkeit zur Seite, erfreut uns nicht allein durch die Schönheit der Composition und den Adel der Gestalten, den engen Raum mit künstlerischem Geschick bedeckend, sondern wirft auch die Strahlen des mildesten Geistes im Zimmer umher. Zur größesten Verherrlichung der Gerechtigkeit hat Raphael diesen aus der heiligen Schrift genommenen, in der ganzen Christenheit berühmten Richterspruch hier hingestellt, in welchem der Richter den Geist seiner Entscheidung der Mutterliebe entschöpfte, und der Künstler daher in diesem schönen

Vorfalle dem Richter gleichsam zuruft: „willst du die ganze Fülle der Weisheit üben, dann mußt du, neben der Strenge deines Amtes, dich auf die Liebe verstehen.“ Außerdem wird der Werth dieser liebenswürdigen Episode durch den Kontrast erhoben des gleichgestalteten Bildes, welches gegenüber an derselben Decke, den Contraposto des Salomon-Urtheils bildet, nämlich der vom Apollo verurtheilte Marsyas. Eben so vielseitig ist wieder dieses kleine Bild. Während es nämlich dem Parnaß, und den an diesen himmlischen Regionen versammelten großen Sängern, durch die Andeutung der niederen Gesangs-Sphäre des Marsyas, einen erhebenden Gegensatz gewährt, hebt es zugleich, nach der entgegengesetzten Seite hin, durch den Kontrast des grausamen Egoismus einer wilderen Zeit, die milde Richterweisheit des Salomo, in einem Raume, wo das Christenthum triumphirt.

Nach Abhandlung der gewölbten Decke des Zimmers der Segnatura gehen wir zu den Darstellungen in den niederen Räumen dieses Gemaches über, und erkennen, daß auch diese, den Hauptbildern aufs Wesentlichste angehörend, die Harmonie des hier herrschenden Gedankens vollenden. Kein Raum durfte leer bleiben, der die große Idee erweitern konnte, und jeder derselben war dem Künstler willkommen, um seines Ideenreichthums sich zu entladen.

Zu der obengedachten Folge der Hauptbilder zurückkehrend, sehen wir zuerst, unter der Schule von Athen, an die philosophische Wirksamkeit der großen Denker unter den Griechen erinnert, in vier Darstellungen: 1) einen Kreis von Philosophen, der über den Erdglobus sich bespricht; 2) die Belagerung von Syrakus, vertheidigt durch die Erfindungen des Archimedes; 3) die darauf erfolgte Einnahme dieser Stadt, und 4) die Ermordung des Archimedes bei der Plünderung derselben; endlich 5) die contemplative weibliche Figur, ihren Fuß auf einen Globus gestützt, scheint ein symbolisches Zubehör dieses Gedankens.

Ueber die Auslegung der unter dem Parnaßgemälde in Chiaroscuro ausgeführten beiden Darstellungen, welche von einigen Gelehrten auf die Bücher des Numa Pompilius und die Sibyllinischen

Bücher bezogen werden, müssen wir der in der „Beschreibung Roms" von Platner, Bunsen u. s. w. geäußerten Ansicht den entschiedensten Vorzug geben, da dieselbe mit dem Geiste der Harmonie übereinstimmt, den wir in den Stanzen als Grundgesetz entwickeln. Denn nach dem Traume Raphaels, in welchem er den Musensitz der Alten wiederbelebte, lag es ihm am nächsten, auf die beiden berühmtesten von den Musen begeisterten Heldendichter der alten Welt, den Homer und dessen Nachahmer Virgil und zugleich auf deren vornehmste Gesänge hinzuweisen. Hiernach erfüllte der Künstler in dem einen dieser episodischen Chiaroscuro-Gemälde gleichsam den von Alexander dem Großen ausgesprochenen Wunsch, die Bücher des Homer bei Achilles Gebeinen niederzulegen; in dem anderen giebt er die kunstbeschützende Handlung eines anderen großen Herrschers, des Kaisers August, der die Verbrennung der Aeneide des Virgil verbot.

Die unter dem Gemälde der Theologie befindlichen vier Chiaroscuro-Darstellungen stimmen, nach dem Gesetze der Harmonie, wieder in die Gedanken des Hauptbildes nicht nur ein, sondern wiederholen dieselben im Kleinen, nämlich sie deuten hin:

1) auf den christlichen dreieinigen Gott in der Begegnung des heiligen Augustin mit einem Knaben, der, nach einer Legende, ihm sagt, es sei leichter mit dem Schälchen, das er in der Hand hält, das Meer auszuschöpfen, als das Geheimniß der Dreieinigkeit zu ergründen;

2) auf die Madonna, als die der Dreieinigkeit am nächsten stehende Person;

3) auf das Heil der Erlösung, durch ein im Sinne der vorchristlichen Religionen vorgestelltes Opfer; und endlich

4) auf die geistige Beschäftigung mit himmlischen Dingen, durch eine weibliche Person, welche in Richtung und Gebärde sich zum Himmel wendet.

Der allegorischen Darstellung der Gerechtigkeit in ihren Haupteigenschaften: Klugheit, Vor- und Umsicht, Mäßigung und Kraft, auf der vierten Wand der Segnatura über dem Fenster, ist sehr geschickt die Einsetzung des geistlichen Rechts durch Papst Gregor IX.

und des weltlichen durch Kaiser Justinian, zu den Seiten des Fensters in schönen Fresco-Gemälden hinzugefügt, und unter dem ersteren auf die göttliche Inspiration des heiligen Vaters hingedeutet, durch das Chiaroscuro-Oblongum, darstellend den Moses mit den Gesetztafeln, von Jehovah seinem Volke herabgesandt.

Unter dem Justinian sehen wir in einem Chiaroscuro einen bewaffneten Mann zu einer Volksmenge reden. Was für ein Gewalthaber hier seine Befehle ausspricht, ist nicht aufgeklärt worden.

Wir gehen nun zum zweiten Zimmer, gleichsam zweiten Canto der Epopee über, und sehen in den vier Deckengemälden den Sinn dieses Zimmers durch analoge Gegenstände des alten Testaments bereichert. Wie der Gott des alten Bundes eben so wundermächtig zum Beistande der Gläubigen unter ihnen erscheint, sehen wir hier 1) im Traume des Jakob; 2) dem Opfer des Isaak; 3) dem Moses vor dem feurigen Busche, und 4) im Jehovah, dem Abraham seine Nachkommenschaft verheißend. No. 1 steht über dem heiligen Petrus; No. 2 über der Messe von Bolsena; No. 3 über dem Heliodor und No. 4 über dem Attila.

In dem zweiten, dritten und vierten Zimmer sind Raphaels Chiaroscuro-Bilder in späterer Uebermalung verschwunden; diese liegen daher außer den Grenzen unserer Untersuchungen. So auch die schönen Chiaroscuro-Figuren des Polidor da Caravaggio im zweiten Zimmer, die schwerlich in Raphaels erstem Plane gelegen haben, sondern mit seiner Einwilligung von diesem seinem ausgezeichneten Schüler, den er vorzüglich gern hatte, hinzugefügt sein mögen. Die „Beschreibung von Rom" von Platner, Bunsen u. s. w. enthält das Nähere über dieselben.

II.

Archimedes und seine vier Schüler,

Gruppe im Vordergrunde der Schule von Athen.

Tönend Wort, sei stark genug zu tragen,
Was des Malers stille Farben sagen.

Das Einzelne der Kompositionen der Stanzen ist von geistreichen Schriftstellern älterer und neuerer Zeit, als Bellori, Montagnani, Heinse (im Ardinghello), Kugler, Passavant, Platner, Bunsen ꝛc., (in der Beschreibung von Rom) und manchen Anderen, vielseitig und befriedigend bearbeitet, und gehört nicht in diese Darstellung, welche die Entwickelung der Grundideen der in den vier Stanzen enthaltenen Darstellungen zum Gegenstande hat.

In dem Geschäfte jedoch, das ich mir hier vorgesetzt: die Größe der Wundergaben des größesten Malers als Muster hinzustellen, kann ich mich nicht enthalten, bei einer Gruppe zu verweilen — vielleicht der vollkommensten in der neueren Kunst — die in sofern zu meinem Gegenstande wesentlich gehört, als sie den vollsten Inbegriff des anmuthigsten künstlerischen Vermögens und philosophischen Tiefsinnes des unvergleichlichen Raphael zusammenfaßt. Ich meine die Gruppe der vier Jünglinge, in dem Vordergrunde der Schule von Athen, die von Archimedes unterrichtet werden, und wünsche ergänzend auf den Zusammenfluß der Vollkommenheiten dieser Gruppe aufmerksam zu machen.

Lehre ist der Sinn dieser sogenannten Schule von Athen. Das tönende Wort mangelt dem Maler, und nur durch Hinstellung der weisen Männer, welche die Geschichte als lehrbegabt uns nennt, kann er dasselbe zum Bestandtheile seines Bildes machen. Das geistige Wort verkörpern kann er nur durch Gestalt, dem Auge erfaßlich. Hierzu wählt Raphael, der seine Grenzen kennt und bis zur äußersten Schranke seine Flügel schlägt, die mathematische Figur, als die dem Organ des Auges sichtbare Begränzung der Verknüpfungen von Verstandeserzeugnissen. Um den Sinn des ganzen Bildes uns so nahe wie möglich malerisch vorzuführen, setzt er die Handlung des Lehrens, als sollte diese Gruppe die Aufschrift des Bildes sein, in einen kleinen Raum zusammengedrängt, am Unmittelbarsten unserem Anblick entgegenkommend, in den Vordergrund. Der Begriff von Lehre treibt seinen produktiven Geist, um den Gedanken so voll tönend als möglich zu erschöpfen, auf die Stadien des Erfassungsvermögens der Lernenden; und die vier Hauptstadien desselben sind mit den klarsten Zeichen in den vier Schülern des Archimedes zu erkennen. Der unterste niedergekauerte, in seinem Hinstarren auf die geometrische Zeichnung, mit seinem schlaff hingerichteten Zeigefinger und den in den Martern unvermögenden Denkens oft durchfingerten Haupthaaren, wird es nie begreifen; der mittlere, auf ein Knie gestützt, zugleich Mittelpunkt der Gruppe und Wendepunkt des Gedankens, ist auf gutem Wege dem Verständniß nahe, und sieht sich nach Beistand um; der dritte, höhere, dem letzteren rechts (dem Beschauer links) zeigt, in seiner freudig aufgeregten Befriedigung, die sein scharfer Blick vollendet, mit dem energischen Zeigefinger gleichsam auf den Punkt hin, den sein Verstand klar sieht; er ist gerade in dem Moment des Erkennens; der vierte endlich, der zugleich am höchsten gestellte, zugleich geistig höchste, von seinen Gefährten den übrigen dreien voran, hat den Satz schon klar begriffen, und drückt in seelenerheiterter Miene und mit einer den überraschenden Geistesgenuß bezeichnenden Gestikulation der erhobenen Hände die Freude aus, sich hinein zu vertiefen.

Dieser Seelenreichthum, in den Gestalten der auserlesensten, edelsten Jünglinge ausgesprochen, ist nun noch niedergelegt in einer Gruppe,

die an Vollkommenheit alles vereinigt, was in der bildenden Kunst Schönheit der Anordnung und Anmuth der Linien im Ganzen und in den Theilen genannt werden kann.

Wenn der philosophische Satz, daß die Linie der Ellipse die vollkommenste Form sei, durch zu nüchterne Abstraktion dem Gefühle des Schönen vielleicht eine kleine Wunde versetzt, so werden die, welche zum Erkennen des Schönen berufen sind, sich gern fortgerissen sehen von dem Schwunge der Rundheit, im Gegensatze gedacht mit den augenhemmenden Ecken. Diese Befriedigung gewährt unsere Gruppe, deren Grundlinie, den obigen Satz unterstützend, eine vollkommene Ellipse ist. Vier der edelsten Theile dieser Menschenfiguren, ihre Häupter nämlich, gewähren den Hauptzug der ellipsenartigen Linie, und der fünfte ist deren Mittelpunkt. Nächst den Häuptern wird den Extremitäten des menschlichen Körpers, insonderheit den Händen, von den Mustermalern mit Recht eine besondere Hochachtung erwiesen, und nicht selten sehen wir die Mühe und den Zwang, mit denen die Künstler in diesem Betracht zu kämpfen hatten, ihren Werken an. Hier in dieser Gruppe sehen wir an den fünf menschlichen Gestalten, neun Hände der edelsten Bildung wie einen Kranz in die Bogenlinie, und zwar in den befriedigendsten Intervallen, einstimmen, während eine jede derselben die Bedeutung ihres Eigenthümers erhöhet, und zeigt, wie viel ein Künstler durch eine Hand vermag.

So erfüllt das Genie nach göttlicher Eingebung die höchsten Gesetze der Kunst; an uns ist es, zu erkennen, die Gründe auszulegen, zu bewundern und zum Muster hinzustellen.

III.

Michel Angelo's Erschaffung des ersten Menschen.

Stolz bist du, Gottes Bild zu sein?
O Mensch, ein luftiger Wiederschein!
Der nur von dem gehalten steht,
Von dem er kommt, zu dem er geht.

Vom Raphael uns trennend, suchen wir den Michel Angelo in der Sixtinischen Kapelle auf, in seiner Epopee an der Wölbung der Kapelle, in welcher Jehovah sein Held ist, und schwingen uns empor zu dem Momente, wo der Schöpfer sein Weltenwerk krönt, indem es ihm gefiel, am sechsten Tage in seiner vollendeten Schöpfung sein eigenes Bild zu sehen, und den Gedanken seines Ebenbildes auf Erden zu wirklichem Leben zu vollenden, wo der Keim des Menschengeschlechts sich lösete von Gottes Schöpfergedanken.

Zwei Gestalten vollenden uns das Bild in der vierten Abtheilung der Decke: der schaffende Jehovah, den wir in der vorhergehenden Reihe von Darstellungen in sturmwindähnlichem Fluge durch die Himmelssphären in jedem Augenblicke neue Welten aus dem Nichts hervorrufen gesehen, der, von einer Engelgruppe umgeben, die erschaffene Erde umschwebend, den Erschaffungsfinger seitwärts dem ersten Menschen entgegen streckt, während dieser, träumend geträumt, in beginnend angedeuteter Bewegungs-Fähigkeit, auf einem Hügel liegt, seine Linke dem Schöpfer eben so entgegen streckend, so daß die Zeigefingerspitzen Beider sich berühren.

Der Bedeutung dieser Handlung wurden schon vor Alters, nahe der Lebenszeit Buonarotti's, die verschiedensten Auslegungen gegeben. Condivi will einen Befehl, Vasari eine Segnung in der Bewegung Jehovah's ausgedrückt sehen. Mit Recht wird in der „Beschreibung von Rom" von Platner, Bunsen ꝛc. diese offenbar irrige Erklärung gerügt, und statt derselben die Ansicht ausgeführt, daß der von Michel Angelo gewählte Moment nicht die Erschaffung, sondern die Begeistigung des ersten Menschen sei, welche man sich wie die Mittheilung eines elektrischen Funkens durch die beiden Fingerspitzen zu denken habe.

Diese Auslegung ist ansprechend, schon durch die Annahme eines geheimnißvollen geistigen Verkehrs des Schöpfers mit dem Geschaffenen und wird unterstützt durch die kunstgerechte Betrachtung, daß die im zweiten Buche Mose enthaltene Erzählung der Begeistigung vermittelst der Einblasung des Odems in die Nase nicht malerisch sei. Jedoch hat diese Auslegung den zerstörenden Einwurf gegen sich, daß, wenn hier die Begeistigung Adams vorginge, nicht eine derselben vorhergegangene Handlung angenommen werden kann, welche ebenfalls die Begeistigung erfordert, und folglich als unmöglich erscheint. Denn wir fragen: „Wer hat dem Adam vor seiner Bewegungsfähigkeit den Arm aufgehoben und den Zeigefinger ausgestreckt?"

Wir haben daher eine einfachere und ganz biblische Auslegung vorzuschlagen, und beharren auf der früheren Annahme, daß hier die Erschaffung des ersten Menschen, und zwar der eigentliche Moment derselben dargestellt sei, nach dem V. 27 des ersten Buchs Mose: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn." In den an dieser Decke die Erschaffung des Adam vorbereitenden Darstellungen sehen wir, daß der ausgestreckte Zeigefinger der Schöpferfigur nur das Erschaffen bedeutet, und finden uns genöthigt, diesen Gedanken festzuhalten. Gerade das Bild, welches dem gegenwärtigen in der Reihefolge unmittelbar vorangeht, und die Erschaffung der Sonne zum Gegenstande hat, spricht auf's Deutlichste die Absicht des Künstlers aus, durch den ausgestreckten Zeigefinger die Worte der heiligen Schrift: „Es werde" und die in demselben

Augenblicke geschehene Erfüllung des Werdens darzustellen; vollkommen klar wird uns diese Bedeutung durch die, nach geschehener Erschaffung der Sonne umgewandte, und in den Himmels-Sphären weiter fort eilende Gestalt des Schöpfers mit wiederum ausgestrecktem Zeigefinger vor einem neuen Weltkörper, um in diesen gar unzulänglichen Mitteln auszudrücken: „Von Augenblick zu Augenblick ruft er Welten ins Leben."

Nichts Anderes als die Rechte des Schöpfers konnte das symbolische Werkzeug des Erschaffens sein, und von der Hand des Schöpfers dessen Willen zugleich That und Erfüllung ist, nur der Zeigefinger, weil dieser, nach Menschenart der Vertreter der Hand, den Entschluß und den Willen an den Tag legt.

Indem wir nun die Worte der Genesis: „Nach seinem Bilde schuf Gott den Menschen" zurückrufen, fordern wir den, der die Bedeutung des Bildes der Erschaffung Adams erkennen will, auf, an einem stillen Orte, einen ebenen, unbewegten Wasserspiegel aufzusuchen, und mit ausgestrecktem Zeigefinger über denselben sich hinab zu neigen, so lange bis sein Zeigefinger die schlichte Wasserfläche berührt hat. Die Gestalt, die er unter sich, ihm entgegenblickend, sieht, seinen Zeigefinger berührend, ist sein Bild, eben so wie es Jehovah in seiner eben vollendeten Schöpfung am sechsten Tage gefiel, sein Bild zu erblicken. Da ist der Widerschein, aus welchem Michel Angelo's Darstellung ihren Sinn erhält. Der Erschaffungsfinger, den wir ausgestreckt sehen, giebt dem Bilde, in demselben Augenblicke seines Rufs, die irdische Wirklichkeit, und so hat Buonarotti aufs Buchstäblichste dargestellt: „Nach seinem Bilde erschuf Gott den Menschen." Denn was ist vollständiger sein Bild, als der Widerschein seiner Gestalt? Und die ganze Schöpfung, welcher Michel Angelo hier das Bild Gottes aufgedrückt, ist ein Widerschein des Schöpfers.

So wie nun der große Buonarotti hier den Sinn der Bibel auf's Tiefste ergriffen, so hat er mit derselben Tiefe den Sinn der Menschheit ausgesprochen; denn der Mensch ist das Bild Gottes nicht allein im Erscheinen vor den Augen gedacht, sondern auch die Selbstbeschauung macht ihn, über allen andern Geschöpfen, der Gott-

heit ähnlich. Und wenn gleich sein Werden und Sein an die Erde geknüpft, von allen irdischen Mängeln beladen ist, so stammt er von Gott, und der erhabenste in diesem Bilde uns vor Augen gelegte Sinn, ist, daß der Mensch ein von Gott beschauetes, und schon vom ersten Augenblicke seines Daseins an durch sein Aufschauen zur Gottheit erquicktes Wesen ist.

Wir befürchten nicht den Einwurf gegen unsere Idee des Wiederscheins, daß einige Theile Adams von der Richtung jener des Schöpfers abweichen. Daß die Rechte im Wiederschein, wie immer, die Linke wird, unterstützt aufs Kräftigste unsere Ansicht. Die Hauptunterschiede der beiden Gestalten, der sich erhebende Oberleib Adams, und das gekrümmte linke Knie, deuten, dem Gegenstande vollkommen gemäß, auf die so eben beginnende Fähigkeit der Bewegung und den anfangenden Willen des Wandelns auf der schönen Erde; die Bewegung des linken Beines gilt dem linken Fuße, der schon auf dem Boden steht und auf welchem der Schwung der im Aufstehen begriffenen Gestalt ruhen wird; eine Verflechtung des eben vergangenen, des gegenwärtigen und des kommenden Moments.

IV.

Heutige Mode. — Ballet.

Das Fatum starb, das Götter einst gebändigt;
Ein neues folgte jenem, das geendigt,
In dessen Codex flatterhafter Seiten
Nichts andres steht als leere Kleinigkeiten:
Tyrannin, Mode, über Jung und Alt,
So klein, und doch so mächtige Gewalt!

In die Betrachtung der Weltweisen uns zu vertiefen, gewährt uns die gedankenreiche Stille der ewigen Roma eine würdige Stimmung. Aber aus allen Ländern wandern die Menschen zur Weltstadt herein, ein Bürgerrecht fordernd, und was die Welt in ihren weiten Theilen Verschiedenstes hat, wandelt hier neben einander im buntesten Gemisch. Aus der Sixtina und von dem gigantischen Buonarotti kommend, ist es ein Leichtes, sogleich dem Allerkleinsten zu begegnen. Ich hatte eines Tages ein eben beendetes Portrait anzusehen im Atelier eines englischen Malers. Er forderte mein Urtheil über sein Werk, indem er mit einigem Unwillen hinzufügte: „Ueben Sie, ich bitte, Ihre gewohnte Freimüthigkeit; aber was sie über Hände und Füße ohne Zweifel zu kritisiren haben, geht nicht mich an. Sie sehen, dieser Fuß ist der fünfzehnte Theil der Länge der Figur, und, sollten Sie es für möglich halten, der General findet ihn noch zu groß.“ Wie? Ein General! rief ich aus. Einem zierlichen Fräulein würde ich eher eine solche Verirrung nach der Mode verziehen haben. Sie wissen ja, versetzte er, daß das Gesetz der Mode heut zu Tage das

höchste aller Gesetze ist; die Väter lernen es von ihren Töchtern, — die Kunst ist beiden fremd. So ward ich denn in die melancholischen Betrachtungen geleitet, daß diese unwürdige gedanken- und sinnlose Gesetzgeberin den Thron gewonnen, den ehemals die höchsten und würdigsten Thätigkeiten des Menschengeschlechts, die Religion, die Humanität und die Geschichte, inne hatten.

Und kann die Sinnlosigkeit der Mode, also des Gesetzes, von welchem wir heut zu Tage regiert werden, ärger ans Licht treten, als dadurch, daß ein in seiner Sphäre tüchtiger Mann der Natur dergestalt den Rücken wendet, daß er seine eigene Basis verkennt und es für schön hält, dieselbe gleichsam zu vernichten?

Aus dieser gerechten Charakteristik der Mode folgt, daß es eine Schande bekennen heißt, wenn wir sagen, daß wir der Mode folgen. Und doch, wenn wir um uns her sehen, erkennen wir, daß unsere Welt, die civilisirte, in allen Theilen von dieser unumschränkten und doch unsichtbaren Tyrannin beherrscht wird. Wenn wir aber der Kunst Gedeihen wünschen, und sehen, daß die Mode noch nie zügelloser rebellisch gegen die göttliche Gesetzgeberin, die Natur, war, als heut zu Tage, so folgt von selbst, wie sie der Kunst bedrohlich und hinderlich sei, indem diese nur lebt von den Eingebungen der Natur.

Die großen Geister, Michel Angelo, Raphael, und noch höher, Phidias, Praxiteles, zeigen uns in der Kunst, wie der Mensch aus den Händen Gottes hervorgeht; unter dem Beistand der sinnlos-anmaßenden Mode hingegen zwingen die siegreichen Schneidermeister von Paris und London dem Menschen die Gestalten von Sperlingen und Störchen auf, oder anderen übel geträumten Zusammensetzungen von Thiergattungen, von Taubenbrüsten und Elefantenbeinen. In älteren Zeiten waren es die stolzeren Welschen Hühner und Pfauen, deren Gestalt die Männer höheren Standes auf Befehl ihres Dieners, des Schneiders, annahmen.

Mit den Frauen geht sie noch schlimmer um. Ihre Gestaltung ist keine Nachahmung geschaffener Dinge, sondern erfundener. Vor

einigen Jahren bildete die Erscheinung einer Dame die Vereinigung von drei Luftballons, zwei kleine mit den Aermeln, und einen großen mit der übrigen Gestalt von der Taille hinab. Heut zu Tage löst sich das Ganze mehr in einen einzigen großen Ball auf, wie wir wissen.

Während man an den Damen unten zu viel, und oben zu wenig Bekleidung findet, (denn von den Schultern sind die Aermel nebst benachbarten Theilen der oberen Bekleidung modemäßig hinabgerutscht), so vermißt man noch oben drein die Aufrichtigkeit des Gesetzgebers; denn sollen die Augen der Männer, wie die Damenschneider auf Inspiration ungenannter Autoritäten angeordnet haben, sich weiden an der Weiße der Schultern und Brust, warum gebt ihr den Frauen nicht mantelartige Bekleidungen, die eine jede nach individuellem Gefallen hoch oder tief einrichten kann, um nach eigenem Antriebe ihre Gefälligkeit oder Strenge auszuüben? Dies hätte den doppelten Vortheil, daß jeder weiß, wie er mit dem Individuum daran ist, und daß die den mütterlichen Gesetzen nähere Jugend nicht der jungfräulichen Schüchternheit durch die Mode entführt, ihr schöneres Gesetz durch das verrätherische Fremde überboten sähe. Wie wollen wir es rechtfertigen, eine engelreine Rose in Pariser und Londoner Hauptstadt-Gefühl einzuwickeln?

Wer in diesen Bemerkungen eine übertreibende Schmähung finden sollte, möge einen Blick werfen auf den Triumph der Geschmacks-Verirrungen und auf die Ballet-Tänzerinnen unserer Theater, möge eine antike Statue, eine Matrone höheren Standes darstellend, (z. B. die sogenannte Pudicizia auf dem Vatican, in welcher nichts anderes als eine römische Dame oder Lady zu suchen ist) neben eine Cerito oder Elsler stellen. In jener giebt uns der Künstler wohlgestaltete, augenerfreuende Massen mannigfach gestalteter Gewandungen, durch welche die ganze Schönheit der Bildung eines edlen menschlichen Körpers wohlthuende Erscheinungen erzeugend, hindurch scheint. In dieser sehen wir, wenn wir über den ersten Totalanblick einer beweglichen Kugel hinweg sind, eine große Menge über einander gesetzter Sonnenschirme, welche anstatt von einem, von zweien unge-

wöhnlich dicken Stöcken gehalten werden, und einen starken Knopf, ähnlich einem gequetschten Menschenleibe und einer weiblichen Büste über sich haben. Diese Definition müßte, der Natur der Sache nach, ein von einem fremden Welttheile kommender Mensch einer europäischen Theater-Tänzerin heutigen Geschmacks geben. Und fände ein natürlicher Mensch eine solche kunstgestutzte Menschengestalt in einem neuentdeckten Welttheile, er müßte es als eine merkwürdige Barbarei in sein Journal schreiben.

Während die würdige Gestalt einer griechischen oder römischen Matrone, deren Manche aus dem Alterthum auf uns gekommen sind, in ein Gemälde eingeführt, jedem Kunstwerke zur Zierde gereichen würde, könnte eine heutige Ballet-Tänzerin, in ein Gemälde gebracht, nur den muthwilligen Zweck haben, entweder der Satyre zu dienen, oder die Beschauer zum Besten zu haben, sofern nicht der Maler zu der Zahl der verbildeten und verdorbenen Bewunderer gehörte.

Wir müssen noch einige Seiten der Betrachtung des Ballets widmen, dieser unserem Zeitalter eigenen Entstellung der Natur in einem so gänzlich verhäßlichten Zweige der schönen Künste. Unser Gegenstand nöthigt uns zu diesem Verweilen aus mehreren Gründen, theils in Beziehung auf den Geschmack an diesem so beliebten Zweige theatralischer Kunst, in welchem zugleich der Mode-Geschmack des weiblichen Geschlechts als dessen grellstes Abbild sich spiegelt, theils in Beziehung auf den heutigen Stand der Kunst in diesem so verderbten Zweige derselben.

Wie die gütige Natur stets das Schönste erschafft, und es unverändert uns hingiebt, selbst wenn wir es verderben, haben wir dankbar erkannt in den schönen Talenten der Taglioni, Elsler, Cerito, deren Schönheit und glänzende Anlagen durch Grazie des Erscheinens zu erfreuen, wir genossen haben und genießen, gleich wie wir uns dennoch freundlich begrüßt fühlen von einer schönen Rose oder Lilie, auch wenn sie zwischen frechem Unkraute oder Fragmenten von Sculptur-Geschnörkel pomphafter Bildnerei sich emporgearbeitet hätte.

Hierin haben wir das Nothgeschrei ausgestoßen über den Jammer, in welchem die theatralische Tanzkunst sich befindet. Vielen ist es unmöglich, hinzugehen, die an dergleichen noch nicht gewöhnt sind, indem sie ihren natürlichen Sinn empört fühlen. Frauen und Mädchen gehen wohl hin, und manche finden dort, weil sie ihre Gedanken nicht auf die Waagschale legen, eine Art von Genuß, weil Andere ihn da finden, und weil doch etwas geschieht, was außer dem Alltäglichen liegt. Auch können sie eine Tänzerin loben, wenn das Gespräch nur im Allgemeinen bleibt; aber ginge man ins Detail, so müßten sie die Augen niederschlagen. Der Verfasser in seiner stets rücksichtslosen Freimüthigkeit, wo es sich um ein Glaubensbekenntniß in wichtigen Materien handelt, gesteht, daß so sehr er auch von den Talenten der obengenannten Tänzerinnen sich ergriffen sah, es ihm nicht möglich war, öfter denn einmal diese hochbegabten Künstlerinnen anzusehen. Denn das eine Mal war hinreichend, sein Urtheil über die berühmten Erscheinungen zu bestimmen, zum zweiten Male aber konnte er sich nicht überwinden, zum Theater zurückzukehren, das er unwillig und traurig verlassen hatte, weil er das Häßlichste antraf, wo er das Schönste zu fordern hatte.

Seine Rechtfertigung folgt: Ein menschliches Wesen mit einer Menge bekleidenden Zeuges zu behängen, wodurch es aufhört, einer menschlichen Gestalt zu gleichen, eine wolkenartige bergige Masse auf ihr zu errichten, worin ihre schöne Gestaltung verschwindet, ist nicht allein freventlich und ganz eigentlich gottvergessen, da Gott nach seinem Ebenbilde den Menschen erschaffen hat, sondern kann nicht anders als unschön sein; denn die ganze civilisirte Welt stimmt darin überein, das der Mensch das schönste aller Geschöpfe sei. Gewänder in der schönen Kunst können daher nur richtig sein, wenn sie die Bildung des Körpers unangetastet lassen, wie mit Recht allen Kunstjüngern gelehrt wird. Irgend ein Einmischen in die Würde des größten Meisters ist hier noch schlimmer als Pfuscherei.

Dieses vom Erscheinen unserer bewunderten Tanzkünstlerinnen. Was nun wird von ihnen geleistet? Zu verlangen haben wir von ihnen, den Dienerinnen einer schönen Kunst, daß sie, mittelst ihrer

Stellungen und Bewegungen, durch die Verbindung der Erscheinung ihrer Gestalt mit den Linien der Schönheit uns erfreuen. Auch wollen wir gern überrascht und in Erstaunen gesetzt werden, wenn sie durch ihre Gewandheit, Schnelligkeit und Stärke in der bemeisterten Kunst triumphiren.

Diese letzte untergeordnete Forderung erfüllen sie ganz; sehr unvollkommen und nur in kurzen Augenblicken hingegen jene der schönen Kunst, zu der sie sich bekennen. Anmuth im Wurf der Schultern, im Schwunge der ganzen Figur gab ihnen die Natur und üben sie aus, so wie ein Redner die angeborne volltönende Stimme; aber in dem Dargestellten erfreuen sie uns bei Weitem weniger durch das Schöne, als sie uns befremden durch das Seltsame. Die wogenden Linien der Schönheit werden durch Ecken und Winkel zerbrochen, die Bildung der Gliedmaßen aus den naturgemäßen Verhältnissen herausgequält. In diesen herrschenden Intentionen, nur Erstaunen zu erregen, hat der vornehmste Ehrenpunkt der Tänzer und Tänzerinnen seinen Sitz in den Spitzen der Füße. Diese, als müßte der ausgelassenste Unverstand Gesetzgeber sein, umschreiben den Raum, binnen welchem die ganze Gestalt sich bewegt, indem bald der ganze Körper von der äußersten Haarspitze des Fußes getragen, bald der Scheitel der gesetzmäßige Gipfel des Menschen, von dem Fuße überboten, und gleichsam verhöhnt wird. Die Hauptscene des ganzen Ballets, den Moment der zärtlichsten Ausdrücke des liebenden Paars, sah ich in der Mitte des Vordergrundes der Scene so ausdrücken, daß die beiden Liebenden alle ihre Hauptheile in einander verrenkten, und ihren Ruhm darin suchten, einen Fuß nach dem anderen noch höher als den Kopf in die Luft hinanzuquälen. Dieses unsinnige Benehmen hat, als Ausdruck des Gipfels der Ballet-Zärtlichkeit, in Italien von allen Theatern Besitz genommen. Ein Beifallgebrüll der überraschten rohen Masse bewillkommt diese unschöne Scene, welche offenbar in das Kapitel der Volksunterhaltungen gehört, wo sich verstümmelte Menschen, oder Zwerge sehen lassen. In demselben Sinne entfährt dann und wann diesem wahnwitzigen Gewinde der Gliedmaaßen plötzlich die Primadonna nach einer Seite hin mit einer überraschenden Bewe-

gung, welche Aufmerksamkeit auf etwas plötzlich Erscheinendes ausdrückt. Hübsch können diese Augenblicke sein, aber eben so sinnlos, wenn sich nichts zeigt, was diese Bewegungen motivirt. Nach solchem Unsinn, beispielsweise hier erwähnt, kann es eine willkommene Zuflucht sein, den Bravour-Tänzer ihr nachfolgen zu sehen, der sich natürlicherer Bewegungen befleißigt, wenngleich auch durch ihn mehr das Imposante als das Schöne gepflegt wird. Auch bei ihm maßt sich die Kunst der Füße den Haupttheil des Beifalls an; mit Stahlkraft schwingen sie den wohlgebauten Körper in die Luft, aber durch unwillkommene Erschütterung leidet die Harmonie der Schultern, Brust und Hüften. Der Geschmack der Ballet-Erfinder und des Publikums gab sich darin zu erkennen, daß das Publikum besonders darin selig war, wenn die beiden Liebenden dann nach der einen, dann nach der anderen Seite, in langen Schritten, den einen geschritten, den andern gehüpft, ohne Ziel dahin eilten.

Was für Erfinder sind das, denen wir die Theater-Tanzkunst anzuordnen geben! In anderen Theater-Aufführungen wollen wir von großen Geistern geleitet und erfreuet sein, und halten auf Schiller, Shakspeare, Lessing, und doch überlassen wir es den Verwaltern des gemeinsten Effekts, für die Theater-Tanzkunst zu erfinden, wo das edelste Formengefühl glänzen und befriedigt werden sollte, in dem Gebiete einer Kunst, welche das Erscheinen der edelsten Formen zum Gegenstande hat? Es kann sich ereignen, daß ein Maler, Bildhauer, Musiker, der als Mensch wenig taugt, Bewunderung und Freude erregt durch das Schöne, das nach den unbegreiflichen Mischungen menschlicher Anlagen ihm zu bilden gegeben ist. Die Theatertänzerinnen aber können ihre Kunst nicht ausüben, ohne den Menschenwerth ihrer Klasse zur Schau zu tragen, sich beschimpfend dadurch, daß sie, abgesehen von der oben gerügten Verhäßlichung dieses Zweiges der schönen Kunst, an einem der Schau gewidmeten Platze, den unreinen Augen erlauben, sich an dem zu ergötzen, was durch studirt erlogenen Zufall sich den Blicken eröffnet. Die Hunderte von Frauen, die in den Logen das Ballet anschauen, sind sorgsam bekleidet, und dergestalt verhüllt, wie es seit den frühesten Zeiten des Menschengeschlechts, die Natur als

ein Gesetz den Menschen auferlegt hat; wie? und sind nicht befremdet, von den Tänzerinnen die Verhüllung als eine Absurdität, oder als eine bloße Manier behandelt zu sehen? In diesem Widerstreit zweier Theile kann nur der eine im Rechten sein; denn es handelt sich um ein Grundgesetz des ganzen Menschengeschlechts; der schönen Künste Beruf aber ist es zu pflegen, und nicht gering zu schätzen, was der Menschheit gehört.

In Rom wurde schon seit Mummius Zerstörung von Korinth, in allen Zeiten (die finsteren Jahrhunderte ausgenommen) alles Schöne zusammengetragen; was kann also fremdartiger, niederschlagender und empörender sein, als hier auf der Bühne Darstellungen sehen zu müssen, in denen an Schönheit gar nicht gedacht wird? Die Tanzenden haben wir mannichmal zu bewundern; aber wie selten kommt es vor, daß etwas leidlich Erfundenes im Ballet ist, wo stets der Geschmack fehlt. Dennoch gehen wir hin, weil man nun einmal in's Theater geht. Unsere Jugend, die wir dahin mitnehmen, wenn sie auch in ihrer Unschuld dort keinen Schaden leidet, verliert unleugbar die in der Bildungszeit so wichtigen edlen Eindrücke und die Freude am wahrhaft Schönen, zur Erhöhung ihrer Empfindungen und ihres Geschmacks.

Ein unglückliches Volk könnten wir es nennen, das über eine Menschengestalt, in eine fratzenhafte Bombe verwandelt, Thränen des Entzückens vergießt, und eine solche Frau in dankbarem Triumphe durch die Straßen trägt; denn unmöglich können wir dasselbe fähig halten, zur Erkenntniß edler Kunstleistungen sich zu erheben, unmöglich können wir würdige Gefühle ausgesäet uns denken, da wo es erlaubt sein kann, an der Stelle, wo die edlen Seiten der Gesellschaft Bildung und Seelennahrung empfangen sollen, zu den reinsten Augen gleichsam mit der Sprache verletzter Grazie und Sitten zu reden.

Weisen Gesetzgebern möchten wir wohl an's Herz legen, in Betracht zu ziehen, wie tief die schönen Künste in die Menschheit eingreifen, wie sehr naturgemäße Genüsse durch Erheiterung die Motive des Handels bessern und der Würde und dem Gehalt der Nation eine Pflege sind. Aber die durch die Luft fliegende Mode ist stärker als

die geschriebenen Gesetzbücher. Völkerführende Dichter und höhere Gesichtspunkte erfassende Theater-Talente aber wollen wir erinnern, daß unsere ersten Meister im Schönen, unsere vornehmsten Lehrer in allen großen Dingen, die Griechen, daß Aristoteles, der kein Christ war, die Künste in keinem anderen Sinne auffaßte, als die Menschheit darin zu erhöhen. Eine neue Elsler, eine neue Taglioni oder Cerito möge bedenken, daß eine kugelförmige Menschenverzerrung keine Grazie ausüben könne, und daß es ihr Beruf sei, zu erscheinen in der Würde, in der Formenschönheit, in der Zucht einer edlen Frau: sie müßte folglich eine tüchtige Dichterin sein, um alle diese Elemente in die Tanzkunst zu verschmelzen; dann aber würden wir sehen, wie sie über die Fratze mit der Schönheit triumphirte; denn sie würde erwecken, was auch ungeweckt in allen Völkern schläft: den Sinn für das Schöne.

V.

Catalani, die Sängerin.

Der Ohren Luſt iſt Kling und Klang,
Die Seele nur hat Recht an dem Geſang;
Ein großer Held entſtieg nur großem Schooß, —
Nur großer Seel' entſteigen Töne groß.

So haben wir geſehen, wie in einer in den heutigen Völkern lebenden Kunſt, der Tanzkunſt, ein verſchrobener, flacher und von unreinen Empfindungen misleiteter Geſchmack die Völker vom Geſetze der Künſte, der Schönheit, abgelenkt hat. Setzen wir unſere Selbſtbeſchauung fort durch prüfende Betrachtungen auch über die Muſik; denn auch dieſe lebt in allen europäiſchen und europäiſch-gebildeten Völkern.

Erſcheinungen großer Menſchen, welche das geiſtige Vermögen ihrer Nation individuell repräſentiren, ſind zu gleicher Zeit, da ſie in ihrer Entwickelung und Ausbildung von ihrer Nation getragen werden, der Spiegel der Nation, deren Söhne ſie ſind. Wir wollen auf einige der hervorſtechendſten europäiſchen Erſcheinungen in Beziehung auf die Muſik hinweiſen, welche im Laufe des letzten halben Jahrhunderts die Macht der Muſik verwaltet haben und zu erkennen ſuchen, auf welche Weiſe ſie ihren Beruf in Erfüllung ſetzten und darin Anklang fanden.

Unter der großen Schaar glänzender Lichter wollen wir nur bei einigen verweilen, welche vor den Augen von ganz Europa — und

diesen Welttheil dürfen wir vermöge des darin seit den letzten Jahrhunderten gegründeten National-Familien-Verbandes als Eine weitverzweigte Nation in geistiger und seelischer Hinsicht nennen — die Anführer in ihren Zweigen gewesen sind; in den römischen Studien können nur begriffen sein, die in Rom gewirkt haben. Solche glänzende Namen sind: Catalani, die Sängerin; Rossini, der Opernschreiber und Paganini, der Violinist.

Madame Catalani, eine schöne Frau, eminent durch Größe ihrer heroischen Deklamation, ohne Sentimentalität, ist besonders merkwürdig durch die Uebereinstimmung ihres hohen persönlichen Charakters mit der Macht ihres Gesangs. Als sie nach Deutschland im Jahre 1816 herübergekommen, durch die kleinlichen Kritiken einiger Pedanten angegriffen war, wurden diese in einer kleinen Vertheidigungsschrift im Kunstblatte, besonders durch die Betrachtung zum Schweigen gebracht, daß, wenn gleich ihr, als Naturalistin, einige Mängel der Schule zur Last fielen, nicht die Rüge kleiner Flecken, sondern die in jenen beschränkten Kritiken unerwähnt gelassenen großen Eigenschaften eine so hohe Person erkennen ließen. Um ihre große Gesinnung durch einen Wink zu bezeichnen, wurde auf den Grund einer bekannten Thatsache darauf Bezug genommen, daß sie London nicht habe verlassen wollen, ohne mit ihrer Stimme die eisernen Thore der Gefängnisse zu sprengen. Ihre letzte Handlung in London war nämlich, ein Concert zu geben, in welchem, als ihrem Abschiede, sie sich einen hohen Ertrag zu versprechen hatte, und durch dessen Einnahme sie alle Schuldgefangenen bis auf eine gewisse Summe aus dem Gefängniß erlöste.

Der Verfasser, welcher von ihrem Vertheidiger ihr Freund wurde, hat sowohl in Deutschland, als auch nach der Zeit in Rom, die Bewunderung ihres Talents durch die Verehrung ihres edlen Charakters verherrlicht gesehen. Der so eben erwähnte freigebige Abschied von London hatte, was im Publikum schwerlich zur Erwägung kam, einen um so edleren Charakter, da diese auserlesene Frau in dem Gefühle einer Demüthigung die Hauptstadt Englands auf immer verließ; denn sie erzählte mir selbst, daß sie von der

Madame Camporesi, die nach ihr dort großen Ruhm erwarb, von dort verjagt sei, indem dieses frischere Talent, nachdem sie schon einige Jahre dort das erste Licht war, dem Publikum willkommen gewesen sei. Diese Sängerin ersten Ranges, die noch jetzt, dreißig Jahre nach ihrer glänzenden Laufbahn, ihre Freunde durch ihr glänzendes Talent erfreut, konnte auch in anderer Beziehung die Forderungen der größten Hauptstadt der Welt vollständig befriedigen; denn sie ist eine singende Lady im besten Sinne des Worts. Nur das Selbstgefühl einer großen Seele, wie die der Madame Catalani, konnte den Unmuth über eine solche Demüthigung unter sich betrachten; und sie war noch schön und wurde noch mehrere Jahre nachher in anderen Theilen von Europa bewundert.

Ueber ihre ganze Größe konnte übrigens die Welt nicht zur Erkenntniß kommen; denn es lebte kein Tonkünstler ihrer Zeit, der ihrer würdig schreiben konnte. Sie trat daher mit gar mittelmäßigen Prachtstücken auf, in welchen nur in einigen Stellen die Majestät ihres Charakters sich zeigen konnte.

Ihre Charakteristik zu begründen ist es genug, anzuführen, daß ihr vornehmstes Stück das Volkslied God save the King blieb, das sie mit der sicheren Kühnheit ihres Genie's nur mit schwacher, hinter ihr kaum hörbarer Klavirbegleitung obligat sang: man glaubte in diesem Laute eines einzigen, aber sehr schönen Mundes des edelsten weiblichen Wesens eine ganze Nation zu hören. Ohne hiervon Zeuge gewesen zu sein, würde man es kaum für möglich halten. Wir wissen jedoch, daß die größten Geister in den einfachsten Mitteln sich am größesten zeigen. Aber groß müssen sie sein. Um von der Stärke ihrer Stimme einen Begriff zu geben, führen wir an, daß wenn im zweiten Theile dieser Volkshymne, wie es in Hannover Sitte war, das Publikum einfiel, ihr Schluß-Triller diese Hunderte von Stimmen durchschmetterte.

Und dann waren ihre Schönheit und ihre großartigen theatralischen Gesichtszüge nicht ein geringes Element der Bewunderung, die sie gewann.

Nach Beendung ihrer öffentlichen Laufbahn übte sie ihre großerzogene Seele an der Wohlthätigkeit unter ihren zahlreichen armen Verwandten, von deren nicht angenehmen Besuchen sie hier stets umringt war. Unter diesen waren zwei Jünglinge, deren jedem sie einen eigenen Lehrer und Führer gab. Denn eigene Kinder hatte sie nicht. Die pflichtmäßige Untergebung unter ihren Mann, einen Franzosen, Namens Valabregne, der ohne eigenes Vermögen ganz von ihr abhängig war, war eine ihrer edlen Seiten.

Die eben angedeuteten Charakterzüge dieser unserer großen Zeitgenossin erläutern es nicht allein, daß sie unter den Engländern, einer Nation, in welcher sich eine heroische Männlichkeit ausgebildet hat, so großes Glück machen mußte, sondern sind auch belehrend über den Charakter der Gegenwart. Denn sie stimmen darin ein, daß Empfindungen einer stillen und tiefen Innigkeit nicht an der Tages-Ordnung sind, eine Wahrheit, die eben so sehr aus den Anlagen dieser großen Sängerin, als aus dem herrschenden Charakter der Kompositionen unserer Tage hervorleuchtet. Da übrigens der heroische Charakter so ganz herrschend in der Madame Catalani war, so können wir es nicht anders, als ein Mißverständniß desselben nennen, wenn man den Mangel der Sentimentalität ihrem Gesange zum Vorwurf gemacht hat. Achill spielte die Leyer; aber er hat sie gewiß nicht wie Anakreon, sondern wie Achill, gespielt.

Einige Anekdoten von dieser merkwürdigen Frau werden hier nicht unwillkommen sein, schon weil sie ihrem ehrenwerthen Individuum angehören, aber auch weil sie zum Kolorit ihres Charakters gehören.

Als eines Tages der Verf. zu ihr kam und sie umringt antraf von alten Frauen, ihren Verwandten, denen es anzusehen war, daß sie sich behaglich bei ihr fühlten, und Zeuge davon war, als sie einem der Lehrer ihrer Neffen sorgsame Erziehungs-Anweisungen ertheilte, äußerte er sich nachher erfreut über solche Eindrücke. Sie erwiederte in gutmüthiger Freude: „Questo é un piacere che mi sta superiore a tutti gli altri; é vero, cuori, come il mio, non si trovano spesso.“ Und nun theilte sie vieles Einzelne mit über die

Unterstützungen ihrer Verwandten, worin das Glück ihrer edlen Thätigkeit hervorleuchtete.

Solche Charakterzüge waren gleichsam eine Fortsetzung des nicht allein unbescholtensten, sondern in jedem Betracht ehrenvollen Rufs, der sie während ihrer ganzen theatralischen Laufbahn geziert hatte. Ihr ganzes Erscheinen war so edel, daß eine Sünde zu begehen unter ihrer Würde zu sein schien, und unter ihrer Würde auch die Eitelkeit, der man ein Selbstlob, wie das eben angeführte, bei mancher anderen Frau hätte zuschreiben mögen. Die Lüge der Eitelkeit, welche nur mit angemaßten Vorzügen sich brüstet, wird von großen Seelen verachtet, und die Wahrheit, welche ihre Lebenskraft ist, dürfen sie auch in ihren eigenen Tugenden anerkennen. Auf solchem Grunde war jene naive Selbstbetrachtung gebauet, zu welcher sie sich um so mehr im Recht fühlen durfte, da ihre hohe Gesinnung auch durch Demüthigung und Spott sich nicht aus ihrem Gleichgewichte bringen ließ. Dies führt mich auf eine zweite Anekdote. Unter ihren Parade-Stücken waren die Variationen von Rhode auf die Melodie: nel cor più non mi sento, durch welche sie in einer fast nie gehörten Geläufigkeit sich bei dem großen Haufen Bewunderung erworben hatte, die mir jedoch zuwider waren als ein herabwürdigendes Kunststück in Nachbildung einer Violine. Als ich diese Variationen auf ihrem Concertzettel in Rom aufgeführt fand, stellte ich ihr vor, daß solche Spielereien, durch welche sie, eine edle Frau, ihre Ehre darin setze, eine Violine zu sein, ihre Würde verletzten und bewog sie, diese Kunststücke aus der Affiche auszustreichen. Während des Concerts aber ließ sie durch lebhaftes Andringen des Publikums sich dennoch bewegen, diese Variationen zu singen, und dieses that mir überdem noch deswegen leid, weil ein hiesiger Bildhauer, Namens Trentanova, diese Variationen mit seiner Falsetstimme so genau nachzuahmen wußte, daß er oft eine Gesellschaft dadurch in allgemeines Lachen gebracht hatte. Auf meine Vorwürfe am andern Tage, daß sie mir ihr Wort nicht gehalten, fragte sie, warum ich denn eine so große Wichtigkeit darauf legte? und ich theilte ihr meinen Verdruß über die hier so bekannte Trentanovasche Nachahmung mit.

Hierüber war sie sehr amüsirt und sehr neugierig, den Trentanova kennen zu lernen. Ich übernahm es, ihr diesen einzuführen. Noch war es mir nicht gelungen, denselben zu finden, als ich eines Tages, ihre Treppe hinansteigend, um ihr einen Besuch zu machen, ein fortwährendes unmäßiges Gelächter in ihrem Empfangzimmer hörte, und als ich eintrat, den Trentanova am Pianoforte sitzend, seine Variationen singend, und sie ihm gegenüber vor Lachen außer sich fand. Ungeduldig, ihn zu sehen, hatte sie ihn ohne mich aufgefunden.

VI.

Paganini, der Violinspieler.

„Musik! Du leihst den Engeln Dich und Teufeln —
Soll ich an Dir, dem Himmelskinde, zweifeln?"
Die Rose, liebegrüßend, liebempfangen,
Steht, sorglos, offen auch dem Gift der Schlangen:
Das Schöne bleibt nur schön, das Gute gut,
Wenn der's ergreift, deß würdig, was er thut.

Wir verlassen eine Person, in der wir uns einer Wechselwirkung des Schönen und Guten erfreueten; und wenden uns zu einer Erscheinung in der wir uns einer solchen Wechselwirkung persönlichen Charakters mit hochgepriesener Kunstausübung nicht zu erfreuen haben, die aber gleichwohl in unsere Forschungen gehört; denn die Liebe zur Kunst, die, zum Gedeihen derselben, uns treibt das Preiswürdige zu erheben, entflammt uns zu eben so eifrigem Kampfe gegen die ihr feindlichen Mächte, und die Heiligkeit der Wahrheit in edelen Zwecken macht uns die offenste Rede zur Pflicht.

Indessen sollen hier keine Ansichten ohne Fakta ausgesprochen werden, so daß weniger die Meinung, als die Erzählung vorwaltet.

Es giebt Leute, die mit großer Sicherheit den Charakter eines Menschen in dessen Gesichtszügen lesen: niemand wird die Physiognomik für eine bloße Chimaire halten; weil, wie Jedermann weiß, die unsichtbare Seele in den Zügen des Gesichts die Zeichen ihrer Thätigkeit niederlegt. Jede Seelenrichtung von einiger Dauer errichtet sich gleichsam ein Denkmal in unseren Zügen und ist daher in der That

darin sichtbar. Hierin nun, daß in Augen, Stirn, Mund, und deren Umgebungen, die Seele zu finden ist für die welche sehen können, liegt der klarste Beweis, daß dieselbe noch bestimmter zu erkennen sei im musikalischen Vortrage. Denn müssen nicht die Ausdrücke der Musik noch weit mehr Physiognomie für unser Gehör haben, als Augen, Mund und Stirn für das Gesicht? Dieses schöpft seine Kunde nur aus der erscheinenden Oberfläche, die Musik hingegen, in welcher das Gehör den Menschen wahrnimmt, kommt aus dem tiefsten Grunde der Seele.

Es kann daher wohl nicht bezweifelt werden, daß ein einziges Concert hinreicht, um die allgemeinen Charakterzüge eines Tonkünstlers aufzufassen. Die zufriedene, unzufriedene oder gemischte Stimmung des Hörers, dafern er das Tiefe zu hören fähig ist, wird ihn belehren, ob der Mann, den er hörte, eine edle oder gemeine Natur sei; noch mit stärkeren Gründen, als aus denen wir die Hauptzüge des Charakters einer Person, nach den Eindrücken der Physiognomie, der Haltung und Bewegung der Gestalt, dem Gange, der Wahl und Betonung der Ausdrücke, beim ersten Besuche auffassen.

Durch diese Erfahrung erläutere ich die Gemüthsverfassung, in die ich gerieth, als ich zum ersten Male den Violinspieler Paganini hörte, eine Gemüthsaufregung, deren Aehnliches ich weder vorher, noch nachher in meinem Leben erfahren habe. Es war im Jahre 1819 in Rom beim Fürsten Kaunitz in einer Soirée, dem Kaiser Franz zu Ehren. Der in späterer Zeit bewunderte Violinspieler trat hier als ein noch unbekannter Ankömmling auf; nur als ein so eben erschienenes Talent wurde sein Name genannt. Er begann mit einem Violin-Concert von Rohde aus dem c (oder d) Moll.

Er ergriff mich als ein musikalisch hochbegabter Mann durch die geheimnißvollen Bande musikalischer Sympathie, aber während ich mich gleichsam umklammert fühlte von der wunderbaren Gewalt seiner Musik, erregte er mir schon in den ersten Minuten seiner Vorträge den lebhaftesten Widerwillen gegen seine prahlerische Person, und gegen einen unsichtbaren Feind, den ich nicht zu nennen wußte, der aber wie ein

Ungeheuer in dem Strome dieser musikalischen Genüsse auf mich eindrang.

Der lebhafteste Beifall der Gesellschaft folgte schon der ersten Abtheilung, und ausgelassenes Beifalls-Getöse dem Ende des Concerts. In meiner unaussprechlichen Aufregung lechzte ich nach Mitgefühl, wurde aber nur noch mehr aufgeregt durch die vielen Stimmen unbeschränkter Bewunderung, von denen ich mich in der zahlreichen Vereinigung umgeben sah, bis einer meiner auserlesenen Freunde mir im Salon begegnete, und mir zurief: „Was sagen Sie zu diesem wunderbaren Musikus? Seine Kunst riß mich hin, aber zu gleicher Zeit war es mir, als hätte ich laut aufschreien müssen, in einem Gefühle, das ich nicht anders, als einen widersetzlichen Unwillen nennen könnte." Ich hätte diesen Mann umarmen mögen; seine Aeußerung war mir beruhigend wie eine Stimme des Trostes in der Wüste.

Hätte ich aber etwa noch glauben können, wir wären beide, in einer zufälligen Laune übermäßiger Tadelsucht, zur Unbilligkeit verleitet gewesen, so sah ich mich in meinen seltsamen Empfindungen über Paganini durch eine, kurze Zeit nachher, begegnende Bestätigung vollends bestärkt. Wenige Tage nach jenem musikalischen Abend nämlich trat dieser Virtuose im Theater Argentina auf. Am Ende des Concerts traf ich beim Heimgehen mit einem meiner musikalischen Bekannten zusammen, der ein ausgezeichneter Violinspieler und ein klarer Kopf war. „Was meinen Sie von Paganini?" rief ich ihm zu. — „Ein gewaltiger Mann," antwortete er. — „Aber wenn der Teufel Violine lernte, müßte er so spielen, wie Paganini."

Abermals eine Bestätigung des Eindrucks, den ich erhalten hatte. Warum verglich mein Freund mit dem Teufel, und nicht mit einem Engel diesen Künstler, der eine Kunst übte, welche als die herzerquickendste gepriesen wird? Offenbar hatte auch er, so wie ich, in dem geheimnißvoll-sympathetischen Siege der Musik über ihn, einen Feind sich nahen gefühlt, und einen dämonischen, fremd der Musik, die heilend ist wie die des Apollo, dessen Leyer die Weltharmonie zusammenhält, und dessen Sohn Aeskulap ist.

Das Gewicht dieser meiner Folgerung wird noch gewinnen, wenn wir die Macht einer Freude erweckenden Sympathie daneben stellen. Wir sehen zwei funfzehnjährige Jungfrauen in strotzendem Muthwillen die Wiese entlang singend dahinspringen, wir ergötzen uns an der Herzensmusik eines Kindergelächters. Wenn es Sympathie ist, durch welche solche Eindrücke uns entzücken, so muß eben so die Sympathie des Jammers, der Qualen, des Sturmes italienischer Leidenschaft, durch die Macht der Töne zu unserem Herzen den Weg finden, und wer sich auf die Physiognomie der Töne versteht, die wir oben berührten, muß das Individuum darin wahrnehmen. Denn unmöglich kann es für den richtig organisirten Hörer das Nämliche sein, ob auf den Wellen der Musik eine lilienreine Seele schwimme, oder ob Schmutz, Grimassen, Verrath und Haß darin auf- und niedertaucht.

Daß nun der, in so manchen Ländern durch seine reichen musikalischen Gaben so berühmt gewordene Mann, der in jeder seiner vorgetragenen Phrasen eine vereinigte Masse seines geistigen Eigenthums herrschend in die Luft sandte, uns so gewaltig hinreißen konnte, muß in der geheimen geistigen Macht der Töne genügende Erläuterung finden, und bedarf keiner Entwickelung; das Problem hingegen, daß die Paganinische Musik mich zugleich hinriß und empörte, zu ergründen, wurde nun ein Gegenstand meiner thätigsten Forschung; denn ich konnte nicht ertragen, im Dunkeln über den zu bleiben, der die Ehre genoß, als ein Stern erster Größe ausgerufen zu werden. Selbst mit Widerstreben habe ich daher keine Gelegenheit versäumt, ihn zu hören. Als eine so weit gepriesene Erscheinung durfte er in den vorliegenden Forschungen über unsere Zeit nicht fehlen; und auf jahrelange sorgsame Beobachtungen, während seines dreimaligen Erscheinens in Rom, gestützt, darf ich mit einiger Sicherheit über ihn reden, und hoffe durch die Mittheilungen meiner Resultate diesen merkwürdigen Mann begreiflich zu machen.

Das Resultat meiner Beobachtungen ist die Ueberzeugung, niemals ein Individuum gekannt zu haben, in welchem sich Anlagen und Wille so vollständig vereinigten, den höchst-möglichen Effekt zu machen, und

durch sein persönliches Erscheinen zu imponiren. Alle ihm angehörenden Eigenschaften sind unter diese Ueberschrift zu setzen.

Schon kurz nach seinem ersten Auftreten in Rom ging ein Getümmel ihn betreffender Thatsachen durch alle Munde. „Wer ist dieser Paganini? woher kommt er?“ erschollen von allen Seiten die Fragen nach dem Unbekannten, der unangekündigt, wie plötzlich aus dem Boden emporgestiegen war, und dessen auffallendes äußeres Erscheinen schon solche Nachforschungen hervorrief. Und nach wenigen Tagen verbreitete sich die Erzählung: er habe sein großes Talent im dunklen Kerker gebildet, in welchem er den Mord seiner Frau, die er aus Eifersucht getödtet, abgebüßt. Ein Licht fiel hierdurch in die Geheimnisse, die zu lauern schienen in seiner langen hageren Gestalt, seinem freudelosen Blick, den blassen, eingefallenen, den geklemmten Mund begrenzenden Wangen, beschattet von den hervorstehenden Backenknochen und den dunkelbraunen lang-hängenden Haaren des Hauptes, die, wie Schlangen der Meduse, sein einfarbiges, blaßgelbes Gesicht umwallten, und zuweilen sogar die spitzige Habichtsnase beschlängelten.

Kein Befremden fühlten wir mehr über den finsteren Charakter seiner Töne. So sehr er auch mit Meisterschaft den Gesang seiner musikalischen Phrasen zu tragen wußte, so erhob sich doch gar selten aus der düsteren Wildheit, die darin vorherrschte, ein Klaggesang, der zum Genusse der Melancholie hingelockt hätte, um willig geträumten Schmerz durch die Wonne der Töne zu heilen oder zu erweitern. Wir glaubten darin den Grimm der Blutgedanken zu vernehmen und den Trotz eifersüchtiger Rache, gesteigert durch die Finsterniß des freiheitraubenden Kerkers. Solche Gefährten der langen Ungeduld zwangvollen Zustandes schienen die Erzieher dieser Töne gewesen zu sein, die ihn beherrschten, ohne ihn mit Trost zu erquicken. So auch glaubten wir die an Scherz gränzenden possenhaften Sprünge seiner Töne zu begreifen; denn im Ueberdruß qualvoller Regungen stieß er dann und wann den Unmuth von sich durch unsinniges Schweifen der Töne, welche vielleicht die Natur eines erheiternden Scherzes hätten haben mögen, wäre die Seele des Künstlers nicht leer an Freude gewesen. Von den Furien schien die Seele des Todtschlägers durch den ganzen

Umfang seiner Kunst auf- und abgejagt, und zu verzweifelten Possen getrieben zu werden.

Während solche Qualen seiner Musik eingedrückt erschienen, trat die wunderlichste Vereinigung der unter sich heterogensten Elemente einträchtig in ihm zusammen, ein Beweis, wie die Musik, biegsam, alle Empfindungen und Gesinnungen mit ihren willigen Armen umfaßt. Dieselbe tonbezaubernde Kunst, wenn gleich strotzend von verwundenden Elementen, wurde durch das eminente Geschick seiner Hände und seines Geistes, sein Eigenthum, und dieser Triumph und Selbstgenuß des Sieges über die namenlosen Schwierigkeiten, gaben seiner kleinen sich selbst bewundernden Seele den prahlerischen Ausdruck, dessen freche Keckheit den erstaunensbedürftigen großen Haufen bemeistert, und ein zügelloses Verhältniß zwischen Bewunderern und Bewunderten zu entzünden pflegt. So nun feierte er den Triumph für den in die Länder ausgegossenen Zaubertrank vergiftetes Schönen.

Zu diesem harten Ausspruche finde ich mich durch die vorstehenden Ausführungen bewogen. Dennoch darf ich als getreuer Berichterstatter nicht verschweigen, daß das Gerücht von dem Morde, welches den Paganini belastete, von den Stimmen seiner Bewunderer übertönt und verschlungen wurde. Da aber jenes Gerücht einen so vollkommenen Schlüssel zu den früheren und späteren Eindrücken, die ich von ihm empfing, darbot, und eine so merkwürdige musikalisch-psychologische Erscheinung unterstützt, so glaube ich berechtigt zu sein, dasselbe wenigstens als Gerücht anzuführen, indem von keiner Seite eine andere Thatsache vorgebracht worden ist, welche die Eigenschaften des Paganini so vollständig erläutert hätte; und sein unwürdiges Benehmen, worüber wir weiter unten Bericht zu erstatten haben, erweckt wenigstens keine Sympathieen.

Wie sehr Paganini als Possenreißer durch seine Seiltänzereien die Welt zur Bewunderung zwang, konnte der begreifen, der die Vollkommenheit sah, in welcher er solchen musikalischen Unrath besaß, und solche Kunststücke auszuüben wußte, durch welche heute die Künstler um die Gunst des Publikums buhlen müssen.

Wie geschickt er die schlagendsten Kontraste von legato und staccato in den eiligsten Sprüngen von Nachahmung wunderlicher Thier- und

Hexenstimmen, gemengt mit breit-getragenen Melodieen, durch sein höchst vervollkommnetes Flageolet und die von ihm erfundenen Harpeggio-Läufe mit der linken Hand aufs buntscheckigste zu mischen und dem rohen Sinn für Ueberraschung als willkommene Speise darzubringen verstand, wird unten im Einzelnen anschaulich gemacht werden.

Heiterkeit und Scherz in geselliger Musik, wenn Freude und frohe Laune Menschliches übenden Herzens ihre Quelle, und die Grazien ihre Leiterinnen sind, nehmen wir so gern von Haydn, Cimarosa, Fioravanti, Mozart an. In diesem Sinne gehört auch die Opera buffa der Kunst an; denn die Freude ist das Prinzip der Schönheit und der Kunst. Wen hätte aber nur aufs Entfernteste eine Heiterkeit anwandeln sollen in den vollkommen albernen Possen des Paganini! Die muthwillige Heiterkeit eines Haydn oder Cimarosa erfüllt uns in einem Gusse, indem sie herrscht in den ganzen Stücken oder Abtheilungen; die Harlekinaden des Paganini hingegen zerschnitten und befleckten das Heterogene und grinzten uns an, als fratzenhafte verrückte Gesellen in dem Flusse des Schönen. Er konnte uns nicht lustig machen, dadurch daß er sich lustig stellte; jene erwecken unsern Dank, er unsern Unwillen und wohl unsere Verachtung, oder, mit milderer Gesinnung, unser Mitleid: dieses, daß wir ihn mit zerrissenem Herzen und heimlichen Thränen zu lachender Miene sich erniedrigen sehen, um sich beliebt zu machen; jenes, daß er uns so gering schätzt, um zu glauben, daß wir uns an so schlechtem musikalischen Stoff ergötzen könnten. Doch, wir wollen in dem tadelnden Unwillen die Gerechtigkeit nicht vergessen, und neben dem Unerfreulichen auch seine glänzenden Eigenschaften, so sehr sie auch mißbräuchlich erscheinen, näher betrachten, und thun es um so lieber, da wir dieselben bei seinem zweiten Auftreten in Rom nach fünfjähriger Abwesenheit jenseits der Alpen, vervollkommnet in ihm antrafen. Diese Darstellung erfüllen wir am klarsten und lebendigsten durch einige Auszüge aus dem Tagebuche, in welches der Verfasser in jener Zeit selbst die in den Concerten des Paganini erhaltenen frischen Eindrücke niederschrieb, wodurch er zugleich von der Sorgsamkeit seiner Beobachtungen Rechenschaft ablegt.

Zweiter Abend. Ein Concert in Mi-minore. Schöne Introduktion. Erstes Solo einfach; aber lange währte es nicht. Lauter zügelloses geschicktes Lärmen bis zu Ende. — Die Variationen auf der G-Seite fingen mit einem Recitativ an, welches übliche Gänge und Behandlung zusammenfaßte; die letztere je mehr gegen das Ende desto mehr überladen, dennoch sehr eindringlich accentuirt — dann drei Themas nach einander — alles ist berechnet zu dem einzigen Zweck, als ein bewunderter Mensch dazustehen. Zuweilen, bevor er das angekündigte Musikstück beginnt, läßt er ein Paar verlorene Töne blicken, bald Pizzicato, bald ein Paar Flageolett-Sätze, bald das unvollendete Bruchstück eines Gedankens, als wenn ihn, links oder rechts, Jemand an etwas erinnerte, oder als wenn er anfinge zu sinnen — so wie es der Policinell-Mann macht, wenn er durch die Straßen wandelt und einen Platz aufsucht, um seine tragbare Bühne aufzurichten. Solche zur Vorrede dienenden Brocken waren, wenn gleich von anscheinender Nachlässigkeit, mit größter Zierlichkeit ausgeführt, und ließen erkennen, daß sie berechnet waren. Er beginnt alsdann, so wie Alle, denen an einem steigenden Effekt gelegen ist, auf die ruhigste, einfachste Art; hierauf aber knüpft er das Allerverschiedenartigste an einander und schließt mit dem ausgelassensten Getümmel der allerkühnsten Gänge, worin er eine Schnelligkeit hat, daß das schnellste der erschaffenen Thiere seine Füße im Laufe kaum so schnell bewegen kann, als seine Töne einander folgen. So schloß er das zweite Stück, welches nach dem majestätischen Recitativ von Pauken und Trompeten begleitet, mit einem Thema, ähnlich einem Weigelschen, begann, dem nel cor più non mi sento, nebst einer Variation, folgte, und dann eine Rossinische leichtfertige Melodie. In der Coda war Alles zusammengefaßt, was man nur Erstaunliches ersinnen kann. Dabei eine große Präcision, so viel in so schnellen Läufen, wo die Hand in einem Augenschlage von dem tiefsten zum höchsten Theile der Saiten flog, zu beurtheilen möglich ist. — Das dritte Stück dieses Abends, auf dem Programm bezeichnet: Streghe (die Heren) besteht in einer gezogenen Melodie, in welcher er die Stimme einer alten Frau nachahmt. Derselben aber

ließ er, nach kurzer Angabe des Accords durch das Orchester, ein Introduktions-Solo vorangehen. Dies war von den schönsten Sachen, die ich jemals gehört habe, gesangvoll, in langen Bogenstrichen in der fünften Oktave oben vorgetragen. Sein Ton ist dünn, wie ehemals, aber klar und rein. Hier herrschte der höchste Grad von gewandter Erfahrung im Vortrag, worin der Meister den Takt, als die von dem gemächlichen Gange der Töne bedeckte Grundlage anerkennt, ohne seiner Gliederung irgend ein Hervortreten zu erlauben. Die Empfindung war gar wohl höher zu denken, aber mangelte dennoch seinem Vortrage nicht so sehr, um sie zu vermissen. Auch Grazie würde man ihm in diesen besseren Theilen seiner Vorträge zuerkannt haben, wenn er, nach kurzer Erscheinung derselben, sie nicht durch sein prahlerisches Breitmachen wieder verscheucht hätte; denn zum Wesen dieser Göttin gehört Selbstunbewußtheit. Es war eine meisterhafte Darstellung. Aber sie dauerte nicht lange. Gleich nach diesen schönen Momenten hüpfte er in gemüthloses Flageolet, und riß durch die Sinnlichkeit der fertigsten Doppelgriffe fort, in den reinsten Terzen, Quinten und Serten; und dann fing wieder das Gereiße der Kontraste an, bis zu Ende. Unter diesen aber waren auch die zierlichsten und graziösesten Variazionchen, und die ungeheuersten Schwierigkeiten, z. B. Oktavenläufe legate. Den Beschluß machten zwei wiederholte Gänge in Terzen, mit der jedesmal eingeschobenen Decime unten; und da die letztere immer von der untersten Seite durch die reißend schnelle Ueberbeugung des Bogens, nach der linken Hand hin, heraufgeholt werden mußte, so konnte er dadurch seinem Kopf und Körper die schütternde Bewegung geben, welche zu der beifallschreienden Aufregung des Publikums jedesmal den Anführer bildete. Kaum waren diese lärmenden und immerhin schönen Sätze vollendet, so ging er wieder ins Flageolet über, und wußte mit demselben den Fortissime-Schluß des Orchesters zu überpfeifen. Ein wüthender Beifallslärm war also wieder der Beschluß des Abends.

Einige Tage später.

Ich bleibe dabei, daß er um $\frac{1}{10}$ seine Kunst übt, aber um $\frac{9}{10}$ seine Person derselben vorzieht. Welch' ein Künstler könnt' er sein, wenn

er, mit besserer Gesinnung, seine ganze Kraft darauf wendete, in den Theilen seines Instruments sich auszubilden, welche den großen und würdigen Künstler machen. Die Höhen und Tiefen seines Instruments, als die stärksten Regionen des Effekts, besitzt er; aber dafür ist er in der Mitte, wo der Hauptsitz des musikalischen Werths liegt, mindestens nichts weniger als groß. Die meisten eigentlich schönen Allegro-Passagen werden von ihm selbst verdorben, weil er, aus prahlendem Uebermuth, sich zu oft der punta dell' arco bedient, und dadurch die würdige Breite des Tones verkümmert. Es ist überraschend, daß er sich im Adagio verbessert hat, welches doch mehr dem jüngeren Manne gelingen sollte; dies gilt aber nur seiner vervollkommneten Behendigkeit in Hinstellung und Verbindung der Sätze. An eine solche tiefe Empfindung, in der ein seelenvoller Künstler selbst genießt, während er zu genießen giebt, muß man bei ihm nicht denken. In der That fühlt man nicht die Dankbarkeit und Liebe, wenn man an ihn zurückdenkt, welche für die großen Meister uns begleiten, die uns große Freude gemacht haben; sondern man sieht in der Erinnerung nur den langen, hageren, finsteren Mann an seinem Pulte stehen, mit den heftigen Bogen- und Violinbewegungen. — —

Am dritten Tage wiederholte er die sogenannte Sonata militare, auf Einer Saite, welche vielleicht den Abmarsch der Truppen darstellen soll, doch folgt nachher erst die Schlacht. — Eine klagende, sehr eindringende Melodie macht den Anfang; er trägt sie überladen vor, aber mit vielem Ausdruck. Gehöriger, starker Ausdruck und Effekt, unterscheidet sich von dem überladenen dadurch, daß man in dem ersteren nur die Musik, in dem zweiten vorherrschend den Darsteller vernimmt. — — Hat er auch manche Momente eines Künstlers vom ersten Range, so gehört er, mit seinem Geschmack, in welchem das Gemein-Amüsante durch schnelle Ueberfüllung des Augenblicks mit dem Vielartigen vorherrschend ist, eigentlich an eine table d'hôte oder unter die Jahrmarkts-Charlatane. — — Reich war er nur an dieser Speise für den großen Haufen, an den Hauptsachen aber so arm, daß er bei seinem Wiederauftreten mit demselben Concert von Rohde anfing, wie vor sechs Jahren. Dieses Mal aber nannte er sich selbst als

Komponisten. Seine Themas des ersten Abends wurden am zweiten wiederholt. Diese Armuth charakterisirte den ganzen Mann. Jemand sagte mit Recht, man dürfe ihn nur ein Mal hören. Am dritten Abend wurde er nicht mehr, wie die ersten Male, durch Beifallklatschen beim Eintreten empfangen. — —

Wie kann doch so viel Schönes und Abscheuliches, wenigstens Häßliches, in demselben Menschen zugleich wohnen? Muß aber nicht das Häßliche dem Schönen einen Anflug seiner Natur mittheilen? Das musikalische Talent ist freilich, unter allem Gemisch widersprechender Eigenschaften, die wir so oft in einem Individuum vereint wahrnehmen, die, welche am Meisten für sich besteht. Wir sind zuweilen ermüdet von dem faden Geschwätz einer Person, die sich dann ans Klavier setzt und eine Stunde uns angenehm unterhält. Auch giebt es bildende Künstler, die uns durch Leerheit langweilen, und doch gute Bilder malen. Bei wirklich großen Männern kommt dies nicht vor. — —

Eines seiner nicht verwerflichen und sehr wirksamen Effektmittel ist, daß er sich das Zurückkehren auf den Grund-Akkord verspart, und die darauf hinleitenden Gänge fast verlöschen läßt. Dann folgt ein kleiner Halt, und hierauf fällt er mit der stärksten Gewalt seines Bogens in den vollsten Doppelgriffen in den Akkord ein, und knüpft eine unerwartete Variation daran, so daß man nach einem Tonmangel durch den blühendsten Ueberfluß gleichsam angefallen wird. — Es gehört zu der ganzen Richtung des Paganini, daß er stärker im Sonderbaren als im Wesentlichen ist, so daß ein Anderer die meisten seiner Fertigkeiten nicht haben, und dennoch ein großer Violinspieler sein könnte. Mit dem Flageolet, als einer der Violine fremdartigen Region, die man fast eine Ueberbildung dieses Instruments nennen könnte, ist er gar sehr befreundet, und hat es zu einer nie gesehenen Vollkommenheit ausgebildet. Seine Doppelgriffe in Terzen, Quinten, Serten und Oktaven sind von einer Diamantenklarheit. Er schaltet im Harten und Weichen, mit dem Flageolet wie mit den natürlichen Tönen der Violine. Da er aber diesen Tönen die Seele, die dem Flageolet mangelt, nicht einhauchen kann, so verfehlt er durch Mißbrauch

derselben ihren Sinn einer, im Improviso-Charakter hingehauchten Erscheinung, welche in ihrem geisterhaften Schweben über den materiellen Saiten durch die Eindrücke einer zu ängstlichen Technik beleidigt wird. — —

Am folgenden Morgen.

Wenn er nicht ein Narr wäre, so könnt' er ein Gott sein. Wer ihn groß nennt, kann in sofern entschuldigt werden, daß es eine große Gewalt über dieses schwere Instrument erfordert, den Triumph der Narrheit mit solchem Pomp durchzuführen. Seine Kadenz war von allem Getön zusammengesetzt was unter der Sonne vorkommen kann, mit Ausnahme fast alles dessen, was Musik heißt. Schönes kam auch vor; aber wenn man sich am Ende fragt: was hab' ich gehört? — und dieses thut man nicht, wenn man etwas Tüchtiges gehört hat, — so wird man gewahr, daß man weniges oder nichts in der Seele davon trägt — man staunte unablässig; aber kein Entzücken. Gerührt hab' ich Niemanden, aber Manche lachen gesehn: dies ist das Lachen einer Halbgeringschätzung, wechselnd mit dem Staunen: und dennoch, gegen das Ende eines jeden Stücks, war eine solche Bravour-Ueberschwemmung, daß man sich die Hände zerschlagen wollte. So etwas ist aber auch ansteckend, Ueberschwemmungen vergleichbar. Hierin besteht die Hauptstärke dieses Genie's, dem es dennoch nicht an Eigenschaften gebricht, etwas Großes leisten zu können. — Innigkeit der Empfindung fehlt ganz, die Rührung zu der wir manchmal eine Anwandlung fühlen, wird erzeugt durch sehr geschickt accentuirte Kunstgriffe, vermittelst welcher gewisse ansprechende Passagen, und in ihnen die Haupttöne, verstärkt oder geschwächt, gesungen oder gepfiffen, geschleift oder gestoßen durch großen Nachdruck hervortreten. Alles beruhet bei ihm auf der schärfsten Begrenzung des Verschiedenartigen. Oft ist eine einzige Passage, ja zuweilen ein einziger Lauf bei ihm von allen erdenklichen Bestandtheilen zusammengesetzt. Und von solcher Unvernunft zuweilen mitten im Genusse schöner Stellen gestört, fragt beim Erscheinen der Harpeggio-Läufe der mit gesunder Vernunft begabte Zuhörer: „warum muß, mitten in den schmelzendsten Ausdrücken

der Musik, plötzlich eine Heerde Mäuse über die Violine laufen?" Und die Antwort ist, weil der wilde Haufen den rohen Genuß der Ueberraschung durch Un-Musik haben muß, um auszubrechen in ein wildes Händegeklatsche, das den unsauberen Ehrgeiz des Kunstverräthers kitzelt. Mir machen dergleichen schlechte Streiche den Eindruck von Zotenreißerei, denn es sind ebenfalls schmutzige Redensarten, in denen sich die gemeine Natur dessen, der sie vorbringt, abspiegelt, und vor denen ein edles Gefühl erschrickt, etwa als wenn man einem rosigen Kinde, anstatt Milch und Zuckerbrod, die ihm zukommen, der unsauberen und geschmacklosen Ueberraschung wegen wurmstichige Kastanien oder verfaulte Apfelschaalen zum Frühstück bieten wollte. — —

Fortsetzung.

Ich bleibe dabei, daß ich den Paganini in nichts Anderem für eminent anerkennen kann, als im Vortrage: überraschend, glänzend, fließend, gewaltig, und, wenn auch nicht zart, doch dann und wann mild durch den Kontrast. Wir wissen was Gegensätze in jedem Sinne für eine Gewalt auf die Menschen haben, was sie in allen Zweigen der Kunst sind, wie sie auch in der Malerei allein das Leben, ja die Existenz des Vortrags ausmachen. Schon ein Redner, dessen Worten der Kern fehlt, bringt oft Tausende des großen Haufens zu Thränen, Tausende, die kaum halb wissen, was er gesagt hat; und sehen wir nicht täglich, daß die meisten Menschen erst von Anderen erfahren müssen, welcher Meinung sie sind?

Wie Paganini mit allen seinen Gaben und Eigenschaften, den inneren und äußeren, wucherte, um den möglichsten Effekt aufs Höchste zu treiben und sich die Bewunderung des großen Haufens zu versichern, lege ich dar in der vollständigen Beschreibung eines seiner Concerte; und mit dieser einen Beschreibung habe ich alle neun Concerte beschrieben, in denen ich gegenwärtig war. Das Interesse der Kunst verpflichtet mich, den Verrath aufzudecken, durch welchen dieser Bewunderte die Welt hinterging.

Wir sehen den langen hageren Mann, der oben beschrieben ist, hereintreten, eine trockene Verneigung gegen das Publikum richtend,

mit so finsterer Miene, als wäre seinen Zügen alles Lächeln unbekannt. Er tritt vor sein Violinpult, mit einer Herrschermiene von dieser Stelle Besitz nehmend. Diener hatten kurz vorher seine Notenblätter hereingebracht. Dieser Zuwachs seiner Magnificenz fand statt nach seiner Rückkehr aus der Ferne, als er zum zweiten Male in Rom auftrat. Vorher trug er selbst seine Musikalien herein. Seine Violine brachte er selbst mit, und setzte sie, wie gewöhnlich gegen die linke Seite der Brust, preßte sie aber mit der Oberschulter auf eine Art zusammen, wie es niemals Jemand vorher gesehen hatte, während die Finger seiner linken Hand, wie die langen Beine einer Spinne, sich auf derselben umhertrieben, und kleine Anfänge von Passagen, mit großer Fertigkeit, besonders Staccato und Flageolet, wie durch den Kopf ziehende Gedanken, auf das Instrument hinwarfen; alles dies mit der gespreitzt-pomphaften Stellung eines Regiments-Tambours. Sein erstes Stück war wie gesagt jedesmal dasselbe Concert von Rohde. Von seinem produktiven Talent ist überhaupt kein Beispiel irgendwo citirt worden. Viel ist gerühmt von seinem Quartettspielen, worin das große Geschick seines Vortrags glänzte, durch welches er den Inhalt der Komposition mit der Heftigkeit aller seiner Fertigkeiten umklammerte und zu seinem Eigenthume machte.

Wir fahren fort in der Beschreibung seines Concerts, welches eigentlich eine Berechnung des Effekts seiner ganzen Abend-Erscheinung war, und wobei es weit weniger auf die Tonkunst, als auf seine äußere Person ankam; denn mit dieser spielte er einmal wie allemal eine zu Gunsten des Eindrucks des ganzen Abends geschickt ausgedachte Komödie, wie wir aus dem Folgenden sehen werden.

Ein Charlatans-Streich seiner Erfindung war, daß er die von ihm eingeführten Harpeggio-Passagen mit der linken Hand zu einem hochwirksamen Mittel der Bewunderung benutzte. In einem oder zweien der Stücke nämlich, die er vortrug, wußte er es jedesmal so einzurichten, daß er das Notenblatt mit der rechten Hand in einer Passage umschlug, wo die linke, ähnlich dem Hinlaufen einer Schaar von Mäusen über die Saiten, sich in Harpeggiaturen erging, die er dadurch verlängerte, daß er beim Umschlagen eine Zögerung erkünstelte,

als wollte das Blatt sich nicht eiligst von den übrigen trennen. Welch ein Erstaunen des Publikums, daß diese Stockung, anstatt die Musik zu unterbrechen eine beispiellose und ganz eigenthümlich glänzende Fertigkeit des Meisters kund machte. Das zweite Stück des Abends pflegte ein Musikstück auf der alleinigen G-Saite zu sein, welches auf dem Concertzettel als „Sonata militare sulla sola quarta corda del Violino" angezeigt war *); und der lügenhafteste Akt machte den Beschluß des Abends. Das letzte Stück nämlich war immer ein Thema mit Variationen. Daß diese den höchsten Gipfel der Schwierigkeiten erreichten, die auf der Violine möglich sind, kann keinen Vorwurf begründen; denn Triumph über das Schwierigste gehört zu den Attributen des Meisters. Weniger möchten wir ihm verzeihen, daß er zu diesem Stücke ein Thema zu nehmen pflegte, das er auf dem Programm „le Streghe" (die Hexen) nannte, und darin die zitternde und häßliche Stimme einer alten Frau nachahmte. Offenbar wollte er hierin durch Komödie sich beliebt machen; aber zu lachen war in der That nichts in der wilden Behandlung einer vom Alter verzerrten Menschenstimme. Das Beleidigendste für den aufmerksamen Beobachter aber war sein Benehmen während dieses Stücks, in welchem er der berechneten Komödie des ganzen Abends die Krone aufsetzte. Schon in seinen zwei vorhergehenden Ausführungen hatte er durch die heftigen Bewegungen seiner Gliedmaßen, welche den Eindruck der überwundenen Schwierigkeiten verstärken mußten, kleine Unordnungen in seinem Anzuge hervorgebracht, als: die Auflösung einer Schleife seines Halstuchs, das Aufspringen einiger Knöpfe der Weste, Verrückung eines seiner Kragen u. s. w. Insonderheit ermangelte er nicht in dem zweiten Stücke, im Vergleich mit dem ersten, eine bemerkbare Vermehrung solcher Unordnungen hervorzubringen. Diese Hexen-Komposition und deren beispiellose Schwierigkeiten endlich erzeugten die Auf-

*) Solche Beispiele haben denn auch ihre würdigen Nachahmer gefunden. Kurze Zeit nachher ward Paganini durch einen anderen Violinspieler überboten, der seinen höchsten Ruhm darin fand, ein ganzes Concert mit dem einzigen Zeigefinger zu spielen.

lösung aller Ordnung und alles Gleichgewichts in seinem ganzen Erscheinen. Wenn vorher hin und wieder eine seiner Haarschlangen sich über die Stirn, Augen oder Nase hinüber geschlängelt hatte, wo er dieselbe dann durch einen Wurf mit dem Kopfe wieder zurecht brachte, so sah man in der letzten Variation ein vollendetes Getümmel, welches allen Zubehör seiner ganzen Person in Aufruhr brachte. Das wirksamste Mittel hierzu war, daß er in Pfeilschnelle die äußersten Extreme der Tonleiter auf einander folgen ließ, welches ein stetes antipodisches Auf- und Niederfliegen des Bogens von einem Rande der Violine zum anderen herbeiführte. Nun war von seinem Gesichte, unter der Decke der wallenden Haare verborgen, nichts mehr zu sehen; beide Hände und Arme flogen mit Ellenbogen, Halstuchzipfeln, Rock- und Westen-Kragen so sehr durch einander, daß kein einziges dieser Individuen mehr deutlich zu unterscheiden war und in einem wilden Gemisch vor den Augen durcheinander flog. Dieser verrätherische Aufwand war gleichsam die Physiognomie der überwundenen ungeheuren Schwierigkeiten, und durchtobte die rohen Herzen des großen Haufens zu einer anbetenden Verehrung dieses Seiltänzers. Ohne das Haarmanoeuver, ohne den Aufruhr in der Person des Virtuosen, würden die Variationen nur den halben Eindruck gemacht haben. Er hatte es richtig berechnet, daß sie den Schluß eines jeden seiner musikalischen Abende machten. Sie krönten seinen Ruhm und sie waren es, die man die nächste Woche lang als seine höchste Glorie rühmen hörte. Die arglose Menge glaubte doppelt dankbar den preisen und anbeten zu müssen, der gleichsam seine ganze Person für sie hingab. Wer diese Künste einmal sah, glaubte den Schalk unbewußt augenblicklich durch die Gewalt seines Enthusiasmus fortgerissen; ich aber sah neun Mal, das eine wie das andere Mal, genau die nämliche Hokuspokus-Komödie. Die ärmliche Anordnung des ganzen Abends, die ich eben beschrieben, war, mit wenigen Abänderungen, jedesmal die nämliche.

Ein so unwürdiges Benehmen zeigt unwiderleglich den gemeinen Charakter dieses berühmten Mannes, und rechtfertigt das schon im ersten Augenblicke gegen ihn empörte Gefühl der drei oben bezeichneten

Individuen, denen ohne Zweifel manche andere seiner Zuhörer hier und an anderen Orten gleichgesinnt waren.

Wenn nun jenes empörte Gefühl nur darauf beruhete, was wir vorher die Physiognomie der musikalischen Erscheinung genannt haben, wie sehr wurde es nachher vollends gerechtfertiget, als mir die persönliche Bekanntschaft Paganini's zu Theil wurde, da er mich besuchte, um, wenn gleich ohne persönliche Bekanntschaft, meinen Beistand zu einem abermaligen Concerte anzusprechen. Wie geht uns das Herz auf, wenn ein Künstler von Tüchtigkeit zu uns hereintritt! Aber wie leer und öde ward es bei mir, als dieser hereintrat und eine Viertelstunde bei mir verweilte! Nicht ein einziger Gedanke konnte mich mit ihm in Verkehr bringen. Nach Kultur der Formen des äußeren Benehmens fragen wir nicht, wo wir dem Genie begegnen. Auf solche Begegnung hatte ich mir einige Hoffnung erlaubt, oder doch einiger Eigenthümlichkeit zu begegnen gehofft, als ich ungeduldig den Gemeldeten hereinzunöthigen befahl. Aber nichts als die ordinairsten Phrasen auf Rekommandation bezüglich waren es, die ich zu hören bekam, und nicht das Mindeste von jener unkundigen Unbeholfenheit der Originalität zierte diesen alle Anmuth entbehrenden ordinairen Mann. Kein einziges Plätzchen der Unterredung bot sich dar, wo ich das Gespräch auf einen Gegenstand der Kunst hätte lenken können. Das Einzige, was mir von dieser leeren Zusammenkunft im Gedächtnisse blieb, und was meine Ansicht von ihm vollends rechtfertigte, ist, daß er, als sich eben ein Anlaß darzubieten schien, den ich ergreifen wollte, um mich über den Effekt auszulassen, mir zu meinem nicht geringem Erstaunen ankündigte, zur Verstärkung des Effekts auch eine Glocke in seine Kompositionen einführen zu wollen. So ließ er mir, nach dieser Unterredung, den Eindruck, den ich schon von ihm aufgefaßt hatte, daß er nur eine Violine, nicht aber ein Mensch sei, eine Violine, die mit der Menschheit nichts zu thun hat.

Hiergegen will ich den Einwurf seines glänzenden Bogenstrichs, und der großen Gewalt über sein Instrument nicht anerkennen. Die technischen Rücksichten reichen nicht aus, wo die Seele umsonst nach

dem Edlen verlangt. Wir können einem Manne nicht auf dem Parnaß die Hand reichen, vor dessen Gemeinheit wir im Leben zurückschrecken.

Die Kleinheit dieses Menschen liegt schon allein in seiner Affektation, deren elendes Bild wir gegeben, vor Augen. Ein großer Mann fühlt seine Menschengröße; undenkbar ist es, daß ein Mozart, ein Händel, ein Haydn, sich fremde Eigenschaften anlügen könnten, undenkbar daher, daß in einem Seiltänzer, in welchem so kleinliche, unsaubere Künste zu niedrigen Zwecken ausgebeutet werden, große Ideen sich wohnbar machen können. Es kann daher zu Paganini's Gunsten nichts beweisen, daß in Berichten der Journale aller Nationen so viel Rühmens von ihm gemacht wurde. Denn in dem oben erzählten Benehmen haben wir ihn kennen gelernt, und die Bewunderung der Besseren kann der nicht haben, welcher durch seine Regiments-Tambours-Streiche und Harlekinaden die Leute von reinem Gefühl und gutem Geschmack, die sich die Zeit nehmen, ihn zu beobachten, von sich weist, da sie sich neben ihm in schlechter Gesellschaft fühlen. Hat er sich durch seine betrügerisch blendenden Eigenschaften, welche man mit voller Gerechtigkeit musikalisch schlechte Streiche nennen kann, Beifall erworben, so hätte er ihn nicht erwerben sollen. Wer aber den Paganini gar einen großen Mann hätte nennen wollen, würde allein durch das Concert auf der unica corda widerlegt sein, durch welches jener bewies, daß ihm das Kunststück der einen Saite, (so wie seinem Nachahmer das seines Zeigefingers) über der Musik stand, sich selbst und die schöne Kunst verachtend. Uebrigens sehen wir auch in der Geschichte der Malerei, daß nach dem Hinscheiden der naturdurchdrungenen großen Männer der mißleitete Zeitgeist sich an Verzerrungen ergötzte, daß Bernini, Baroccio, Pietro da Cortona, von ihren Zeitgenossen höher als Raphael geschätzt wurden; und so haben die Hauptstädte Italiens, Frankreichs, Englands (weniger Deutschlands, des reichsten Landes der Musik) die Schuld auf sich geladen, den Paganini als einen großen Virtuosen zu bewundern. Dabei hatte sein Ton, mit aller ausgebildeten Freiheit seines Bogenstriches, nicht die breite Fülle eines reichen Gemüths, wie die gegebene Charakteristik erläutert, und die von dem reißenden Fluge seiner

Passagen betäubten Ohren, selbst der Kenner, konnten die Präcision seiner Läufe nicht ermessen, deren Mangel sich hinter seiner Schnelligkeit verbarg. Was aber vor Allem, auch wenn wir blos die Musik, und nicht den Menschen vor Augen haben wollen, ihn der Benennung eines großen Virtuosen unwürdig macht, war seine empörende Geschmacklosigkeit.

Der Geschmack ist das Rechte im Schönen, hat die Würde des Rechts und nichts von dem Schwanken der Willkühr. Ungeschmack ist daher dem Unrecht gleich, Geschmacklosigkeit vollends ein Künstler-Verbrechen, ein Unsinn des Unschönen im Schönen, eine Vernichtung der Elemente des eigenen Lebensprinzips. Unter den unzähligen Graden dieses Fehls, die auch in gelinden Verstößen bestehen können, trieb Paganini, wie wir oben beschrieben haben, diesen Unsinn so weit, daß er in den wüsten Kontrasten, die er übte, den Pöbel mit seinen Grimassen kitzelte, etwa, wie wenn ein Redner, mitten in den erhabensten Ergüssen der Rede, von Tollheit ergriffen, sich auf den Rand der Rednerbühne schwingen, und durch häßliche Seiltänzer-Sprünge die schmutzigsten Augen ergötzen wollte. Deswegen wiesen wir ihm seine Stelle an einer table d'hôte an, oder in einem Jahrmarkts-Getümmel, wo in profanem Taumel angehäuften Volks die Grimassen am Platze sind, und immerhin auch Gediegenes einzelner Momente willige Hörer findet.

So hat uns die Beschauung des Wirkungskreises dieses gepriesenen Violinspielers auf die niederschlagende Betrachtung geleitet, wie sehr in unserem Zeitalter der leere Effekt auch die Besseren betrügen kann. Wir haben diese betrübende Wahrheit, die in unsere Forschungen gehört, in einer anderen großen Erscheinung unserer Zeit zu erkennen, welche mit der eben besprochenen verwandt, und dennoch zum Theil ihr entgegengesetzt ist: Paganini, der Finstere, übte seinen Effekt-Zauber mit freudelos berechnetem Ernst, Rossini, der sinnlich-leichtfertige, auf den wir jetzt kommen, mit Verscherzung des allen hohen Richtungen wesentlichen Ernstes.

VII.

Gioachino Rossini, der Opern-Komponist.

Musik, ein Paradieses-Duft,
Der reinsten Seelen Lebensluft,
Hast selig unser Herz erzogen! —
Musik — in Schmeicheltand verkehrt! —
O arme Jugend, truggenährt,
Um Deine Bildungszeit betrogen!

Daß der Verfasser so über diesen bewunderten Zeitgenossen denkt, wie in den so eben ausgesprochenen Worten angedeutet, hat er nicht nur in manchen mündlichen Diskussionen, unter Zustimmung vieler Männer vom Fach, seinen Freunden und Bekannten mitgetheilt, sondern auch durch einige Aufsätze öffentlich ausgesprochen. Und bekräftigt erscheint seine Ansicht dadurch, daß Rossini, erschienen wie ein Meteor, bereits wie ein solches vorübergegangen. Er schrieb für den flüchtigen Augenblick, und verschwand mit ihm, im Gegensatz zu den Männern, welche nie vergehen, weil sie die im Schönen ruhende ewige Wahrheit pflegten.

Unbestreitbar ist es dagegen, daß ohne Genie Niemand Millionen seiner Mitmenschen zu sich zieht und fortreißt, denn nur eine Seelenübereinstimmung mit Millionen seiner Zeitgenossen konnte diese Wirkung haben.

Jedoch im weiten Menschengeschlechte wohnt das Niedrigste wie das Höchste; und in dem Einen sowohl wie in dem Andern kann der

Mann des Volks Uebereinstimmung suchen und finden. Das Hohe und Edle ist der kleinere Stoff in geringerer Menschenzahl wohnend, das Gemeine überwiegend zwar, aber weil es leichter, auch lenksamer, sich Jenem, als Jenes diesem sich zu ergeben. Wir haben nun zu beschauen, wie solche Gesetze in Rossini's Wirksamkeit gewaltet haben.

Unter den Gedanken, die ich über diesen großen Gegenstand unserer Zeit öffentlich in Kritiken oder in mündlichem Verkehr ausgesprochen, habe ich am Allgemeinsten den als treffend anerkannt gefunden, daß Rossini den Parnaß in den Salon verpflanzt, und seinen Pegasus mit einem englischen Sattel gesattelt, oder das Dichterroß vor Pariser und Londoner Staatskutschen gespannt habe. Wenn ich demnach diesen Liebling der letzten Jahrzehnte von so auserlesenen Beschützern begünstigt sehe, so muß ich mich in der That artig benehmen, wenn ich mit Urtheilen über ihn hervortrete. Ueber meine Lippen muß es dennoch kommen, was die begeisternde Natur und Kunst mir eingiebt; aber es höflich zu sagen, ist Pflicht, da es die elegante Welt betrifft; auch diese indessen pflegt nicht das wahrheit-beseelte Wort zu verschmähen, das uns außer dem Weltgetümmel begegnet. Und so müssen und werden die Damen und Herren mir zugestehen, daß, wenn Venus, Minerva, Hebe einen türkischen Shwal aus unserer Mode-Boutique, oder gar einen imitirten von Pariser Fabrik angethan, wenn Merkur und Apollo von Eau de cologne duften, diese Gottheiten auf dem Parnaß sich nicht wieder sehen lassen dürfen; daß Jupiter auf einem Thron von Roccoco-Schnitzwerk zu sitzen, und pariser Handschuh anzuziehen sich weigert; daß ferner der mit irdisch erfundenen Werkzeugen gebändigte, mit seinem durch bunte Gurt-Riemen umkniffenen Leibe beengte Pegasus zu den gewohnten Höhen nicht empor fliegen kann, sondern auf niedere Regionen reduzirt ist; und daß, was das Schlimmste, Rossini selbst, mit den durch Kölnisches Wasser und Eau de Zéphyr betäubten Organen den Duft der Wiesen- und Gartenblumen nicht mehr verstehen kann, ja für gemein erklären wird; so daß die Rosen und Jasminen mit dem Kölnischen Wasser über den Begriff von Gemeinheit in Diskussion gerathen

könnten. Ich fürchte nicht, daß meine Argumente, auf die Höhe des antiken Parnasses gebaut, als unzulänglich oder gar verfehlt erscheinen werden; denn der Parnaß ruhet, wie wir wissen, auf den ewigen Säulen der Natur, könnte ihre geistige Blüthe genannt werden. Dies bedeutet es, wenn wir, ohngeachtet Zeus und seine Götterschaar schon seit Jahrtausenden die Welt verlassen haben, dennoch auf ihren Sitzen noch jetzt den Gesang der Musen vernehmen. Nur was dort, was aus dem Munde der Musen ertönt, ist Kunst; denn nur von der Natur wird die Kunst getragen.

Ein Künstler will Rossini genannt sein, und unsere Welt nennt ihn so. Uns aber, die wir in der unantastbaren Natur leben, — schauet mit Gnade, ihr Damen und Herren, auf unsere Freimüthigkeit, — uns ist er es nicht, im strengsten Sinne des Worts, und wir können ihn nicht lieben. Denn so gern wir auch die Verfeinerung des Salons mitgenießen, wie ist es denkbar, daß die dort genährte Kunst ihrer Bestimmung getreu bleibe? Unsere Metaphern scheinen zu scherzen. Nein, der hier aufgestellte Kontrast, der ins Lächerliche spielt, erzeugt nur den Anschein des Scherzes: ein tiefer Ernst ergreift uns, den Ernst der Kunst in Scherz und wohl gar in Possen verwandelt zu sehen, da doch der richtige Scherz nur auf dem Grunde des Ernstes ruht. Wie anders als mit Bekümmerniß können wir es ansehen, daß die Kunst, dem Parnaß entweichend, die Eigenschaften einer neuen ihr fremden und schädlichen Atmosphäre, des Salons, annimmt: täuschend in üppigem Glanze einschmeichelnden Scheines, prosaisch — praktisch — augenblicklich und flach.

„Undankbarer!“ höre ich gegen mich ausrufen, „so sprichst Du von der Geselligkeit der höheren Welt? Und theilst doch gern mit uns die Vergnügungen dort, die Bälle, Konzerte, Improvisaten, tableaux vivants, Charaden, Komödien, und begegnest gern den Ideen gebildeter Leute. Eine erhöhete Natur wäre nicht Natur, sollte den Künstler beschränken?“

Jene Worte, versetze ich, außer den Gränzen des Salons ausgesprochen, müssen nicht mit den dort geltenden Redensarten gemessen werden; sie sind stark gefärbt, um ihre Wahrheit desto schärfer erkennen

zu machen. Gnädige Damen und Herren, zweifelt nicht an mir. Für Euch eben so sehr, als für mich selbst streite ich. Ich will sie beide haben: den Parnaß und den Salon. Darum darf nicht aus den zweien Eins gemacht werden, darf nicht der Parnaß im Salon untergehen. Die Natur, nur wie sie aus Gottes Hand kommt, ist die Nahrung des Künstlers; wollt ihr ihm eine Halb-Natur geben, so kann, wenn es hoch kommt, nur eine Halb-Kunst daraus werden. Und, gnädige Damen und Herren, laßt uns aufrichtig sein (wir sind jetzt nicht im Salon) und uns eingestehen: im Salon wollen wir Alle ein bischen besser und schöner erscheinen als wir sind, und putzen und schminken die Wangen und Worte; nicht genug Bänder, Blumen, Juwelen und Sterne können gefunden werden, um unseren Glanz zu erhöhen, also wir üben ein bischen Eitelkeit und Lüge; Freundesmiene, das Gesetz der Höflichkeit, nehmen wir gegen Hunderte dort an, ohne Rücksicht, ob wir Freunden oder Feinden begegnen, — wieder ein bischen Lüge. Die wahre Gesinnung gehört nicht dahin; denn was geht die Hunderte, die ich da finde, mein Inneres an; also der Salon will es so, und muß also meine Oberfläche wollen. Die dort erscheinende Freundschaft gilt nur bis die Stunde schlägt, wo man nach Hause fährt, also höchstens zwei und eine halbe Stunde — alles Eigenschaften und Erfordernisse, welche der Tiefe fremd sind.

Aber diese Gesetze, welche ein hier allgemein anerkanntes Recht begründen, gelten nur bis an die Thür des glänzenden Saales: über die Schwelle hinaus und weiter ist das Reich der Natur, und wer sie sucht, um durch sie sein Treiben zu beleben und frisch zu erhalten, muß draußen bleiben. Er bedarf der Wahrheit, die dort, wie wir uns eben gestanden, umspielt ist von gefälliger Lüge, anziehend durch ihren Glanz, nicht boshaft vielleicht, doch leichtsinnig; er bedarf der Freude, die dort Amüsement heißt, für welche flache Freudigkeit den Deutschen das Wort mangelt; er bedarf der Liebe, welche dort in Gestalt der Höflichkeit ist; er bedarf der Tiefe, und findet nur Oberfläche dort, wo der innere Mensch sich nicht sehen lassen darf.

Alle die hier entwickelten Eigenschaften des Salons sind, wie bekannt, die Grundzüge der Musik Rossini's und seiner Schule, und rechtfertigen meinen Vergleich. Die Charakterzüge dieser Musik in den Werken nachzuweisen, wäre hier nicht allein ein zu weites Geschäft, sondern wir sind desselben überhoben, wenn wir daran erinnern, daß die Komponisten dieser Schule selbst durch ihre lieblose Behandlung ihrer eigenen Musik dazu anleiten, in ihren Werken nur den flüchtigen Schein der Oberfläche zu suchen. Der wahre Musiker liebt seinen besten Augenblick, Rossini haßt ihn; denn, kaum geboren, stößt er ihn fort in die Vergangenheit, ohne Erquickung von ihm zu verlangen. Hier ist der Leichtsinn des Salons im Gegensatz mit dem Wesen der wahren Kunst, wie wir in Folgendem erläutern.

Darstellung ist das Wesen jeder Kunst. Daß die Seele ein Bild erhalte und als ihr erworbenes Eigenthum hinwegtrage von dem genossenen Kunstwerke, ist das Ziel des Künstlers. Zu den Aufgaben der Tonkunst gehört es daher, weil sie im flüchtigen Schwinden der Zeit vorüber eilt, daß der Komponist die herrschenden Ideen, den entflohenen Augenblick verjüngend, so oft zurückrufe, bis dieselben durch wiederholte Bestätigungen ähnlich mit der Redekunst ein volles Eigenthum der Seele des Hörenden geworden ist. Aus diesem durch gesunden Sinn ausgebildeten Verfahren entstanden Imitationen und Ausführung des Hauptgedankens; diese sind daher nicht etwa Manier, sondern sind die wesentlichsten Gesetze des Styles der rechten Musik. Es kann also nicht die Frage sein, und nicht etwa vom Geschmack abhängig gemacht werden, ob der besser sei, der, durchdrungen von dem Wesen seiner Kunst, dieselbe mit Verstand und Gemüth ausübt, oder der, welcher von einem Gedanken zum anderen leichtfertig forthüpft, und nur flüchtige Ohrenschmeichelei, aber keinen großen Gedanken dichtet; ein Unterschied eines flachen, sinnlichen Genusses und einer mit voller Seele in großen Gestalten ausgedrückten, und eben so zu erfassenden bedeutenden Wahrheit. Hier ist nicht etwa die Frage, ob das Eine alte, das Andere neue Manier sei; denn was so offenbar kunstgerecht das Richtige ist, muß der Neue so wie der

Alte wollen. Wir reden vom Wesen der Musik: Vortrag und Art sich auszudrücken sind verschieden in verschiedenen Zeiten.

Diese leichtfertige Musik, in welcher das Amüsement an die Stelle der Freude getreten, die nur die abgesonderten Augenblicke füllt, kennt nicht das Bündniß der Phantasie mit dem Verstande, ohne welches es nie ein wahres, und noch weniger ein großes Kunstwerk gegeben hat. Solche Augenblicks-Musik ist die Sache der schwachen Denker, die ihr Werk damit beginnen, das Gefällige, Piquante auf gut Glück niederzuschreiben, und zur Fortsetzung andere ihrer kleinen Eingebungen erwarten; anstatt daß wir den Werken des Mozart, Cimarosa, Händel, Marcello, es anhören, daß sie den letzten Ton kannten, als sie den ersten niederschrieben. Darum lebt der Letzteren Musik noch in unvergänglicher Jugend, während die Rossinische schon in den letzten Zügen ist.

Wenn ein ehrlicher Spaßmacher das Schöne verzerrt, dann läßt er in seinen Ausdrücken und seinem Benehmen die Unterschiede und Kontraste blicken zwischem dem Spaß, den er ausübt und dem Ernst, auf den er zielt. Pulcinello mit der schwarzen Nase und der gescheckte Harlekin sind ehrliche Leute. Rossini's Schule hingegen hält der Menge als Wahrheit hin die eitlen Gaben, in denen die Wahrheit verschwindet. Freilich durch mächtige Mittel vollführt er diesen Betrug: er schmückt die seelenlose Larve wahrer Empfindungen mit den blendendsten Farben übertriebener Ueppigkeit, deren augenblickliche Geltung, die Sinne betäubend, eine Befriedigung des Augenblicks vollendet. Diese sinnliche Schmeichelei, anstatt Wahrheit zu sein, ist das Grab, worunter versenkt Natur und Wahrheit liegen.

Wenn ich, meine Damen und Herren, mit dieser Darstellung der Salon-beseelten Musik erschreckt habe, nachdem ich mit Scherzen meine Deduktion begonnen hatte, so hoffe ich auf gnädige Nachsicht in meiner Wärme, die mich ergriff im Andenken der seligen Stunden, die ich Mozart, Cimarosa, Händel, Marcello, Gluck, Haydn verdanke, mit denen Allen er nichts gemein hat. Ja ich selbst gerathe in Schrecken, in solche Melancholie gefallen zu sein; denn nach dem was ich so eben sagte, würde die Reihe von Opern von

Rossini's Zeit bis auf unsere Tage zu einem lustigen Gottesacker werden.

Darf es uns aber nicht in Melancholie versenken, wenn wir keine tiefen und wahren Genüsse einer würdigen Seelenstille mehr in der Musik haben sollen, wenn die gegenwärtige Generation um das, was edle Freude heißt, betrogen und dafür mit rohem Stoff zur Verwilderung genährt werden soll? Eitelkeit wohnt im Salon, wie wir uns gestanden haben, und wenn schon seine Eleganz uns anziehend ist, — er gehört zum gemeinen Leben, der Poesie entgegengesetzt. Zu allen Zeiten war dieser Gegensatz anerkannt und beobachtet; Rossini zuerst hat es erfunden, ihn abzuschaffen. Die in den Gewöhnlichkeiten des Lebens sich bewegende Menge ward dadurch die Gesetzgeberin der Tonkünstler. Und jetzt erst haben wir zu erschrecken, wenn wir betrachten, wohin er in dieser Richtung uns geführt hat. In die massivsten, die herabwürdigendsten musikalischen Mittel der Trommeln, der ohrenzerschneidenden Oktavinen hat er uns hinabgezogen, und giebt uns Ueberraschung und Effekt anstatt Gedanken — und wir wissen doch, daß solche grobe Ergötzungsmittel nur für die unreifen Gemüther der Kinder und die groben Sinne des Pöbels gehören. Für die groben Sinne ist gesorgt, auch wenn seine musikalischen Stücke, Arien oder Konzertanti schön beginnen (welches in diesem begabten Menschen keineswegs selten ist), und allmälig zu einem solchen rohen Lärm heranwachsen, als solle die Ausgelassenheit betrunkener Bauern dargestellt werden. In der Mehrzahl seiner Kompositionen herrscht diese Manier, und dieser lärmende Schluß wird in Rom selbst von seinen Bewunderern „la solita cagnara" genannt, zu deutsch: „der gewöhnliche bellende Lärm," allenfalls „Pöbellärm."

Während wir nach dem Maße des Heranwachsens einer solchen grob-sinnlichen Unmusik das Beifallgebrüll des großen Haufens heranwachsen sehen, ist es für uns eine bittere Kränkung, uns den untersten Volksklassen gleich gesetzt zu finden; was aber sollen wir von dem Komponisten sagen, der, um à tout prix zu glänzen, sich solcher Mittel bedient; denn liebt er sie, so ist sein Geschmack dem großen Haufen analog, liebt er sie nicht, so ist seine Gesinnung gemein die,

durch den Gebrauch des Häßlichen, dem Pöbel zu schmeicheln nicht verschmäht. Dieses hatt' ich im Sinn, wenn ich des Schreckens erwähnte, der uns in näherer Zergliederung Rossinischer Musik befallen muß; denn sollte er mit einem solchen Benehmen ein eleganter Tonkünstler genannt werden, so hätte er dann elegante Gemeinheiten ausgeübt.

Diese Rohheit verband sich mit seiner Leichtfertigkeit, zu deren Beweise es der Aufzählung von Belegen ebenfalls nicht bedarf: indem wir nur an die sehr oft gemachte Bemerkung zu erinnern brauchen, daß, wenn man in ein Opernhaus tritt, wo eine Rossinische Oper schon im Gange ist, man nicht an dem Charakter der Musik erkennt, ob hier gelacht oder geweint wird, ob es opera seria oder buffa sei; woran man deutlich sieht, daß seiner musikalischen Seele das Weinen dem Lachen gleich geltend ist. Ganz auf denselben Gründen beruht es, daß wir die heroisch-pathetischen Motive aus seinen opere serie, eben so häufig, wie die aus komischen Opern entlehnten, kaum auf der Bühne erschienen, schon als Walzer und Kontretänze auf den Bällen zu hören bekamen, als wären die erhabenen Ergießungen der geschichtlichen Helden und Heldinnen dazu gemacht, um unter ihrer Leitung bis zum Schwindel sich herumzudrehen.

Wenn solche Betrachtungen zur Klage stimmen, so berechtigen sie auch zum Vorwurf gegen den, der die klassische Musik verstößt und haßt und nur zum Mißbrauch verwendet, während wir in seiner Musik, wenngleich ihr Geist nichts taugt, dennoch so manche Spuren der schönsten Anlagen erblicken. Die Oper „Wilhelm Tell" ist daher von gegenwärtigen Beurtheilungen ausgenommen. In diesen Römischen Studien kann diese Oper aber nicht begriffen sein, weil sie in Rom bisher nicht aufgeführt werden durfte; die einzelnen Stücke daraus, welche Verfasser von Dilettanten zu hören bekam, zeigen, daß Rossini der hohen Stimmungen fähig war, und erregen das Befremden, daß er es zu seinen späteren Jahren verschoben hat, sich von dieser achtungswerthen Seite zu zeigen. Wenn man aber nach den hier zur Ausführung gekommenen Fragmenten dieser Oper geneigt wird, ihm zuzugestehen, daß er sich zu historischer Würde erheben konnte, so hat

dennoch der Geist, den er leichtsinnig gepflegt, ihn niedergehalten, wenn er sich zu der religiösen erheben wollte. Auch Paesiello, Cimarosa, Guglielmi und Andere derselben Epoche haben den heiligen Styl in ihren Messen verfehlt, ja Haydn's berühmte Sieben Worte leiden an demselben Vorwurf, weil durch eine zu lange Praktik in anderer Sphäre sich eine andere Art sich auszudrücken ihrer bemächtigt hatte; aber keiner doch hat, wie Rossini in seinem Stabat Mater, sich einer Sünde gegen das Christenthum schuldig gemacht. Die Musiker von Fach hat er, wie in manchen anderen Fällen, mit gewohnter Geschicklichkeit auch in diesem Werke mit erfahrener und kunstreicher Instrumentirung beschwichtigt, und durch Einflechtung klassischen Anscheins an einigen Stellen getäuscht; aber die Behandlung des für die Mitwelt tragischsten Gegenstandes hat er durch die Mittel seines scherzhaften Styles vollführt, und den Schmerz der Mutter Gottes beleidigt, wenn nicht verhöhnt, da er ihn dazu verwendet, um sich schön damit zu machen.

Haben wir nun gezeigt, daß Rossini in Ausübung der Tonkunst sich mit den prosaisch-flachen Regionen der Menschheit in Verkehr gesetzt, die ihn anleiteten und nöthigten, den Mangel der Tiefe mit mannigfaltigem Glanze einer nichtigen Oberfläche zu bedecken, worin er sich als eitel, prosaisch und praktisch bestätigte, so sehen wir auch in den Folgen, die er nach seinem Hinscheiden zurückgelassen, und für welche er verantwortlich ist, einen solchen fortgesetzten, ja verschlimmerten Zustand.

Zu bemerken haben wir noch, was tief in den Charakter seiner Werke eingriff, daß ein großer Theil seiner Kompositionen eine Musik aus der zweiten Hand war, geschöpft aus den Werken anderer. Daß er eine venezianische Romanze zu dem bekannten Gebet in der Oper „Moses in Egypten" verwandte, würde ihm durchaus nicht zum Vorwurf gereichen, wenn anders er den großen Styl einer religiösen Volksstimme zu treffen fähig wäre. Auch sehen wir große Meister in allen Kunstzweigen hin und wieder die Gedanken ihrer Vorfahren auffassen, und ohne Scheu in ihren Werken verwenden. Solche Fälle kennen wir in Raphaels, in Mozarts, in Händels Werken. Aber

ein großer Unterschied ist es, ob von göttlicher Kunstkraft überfließende Genies wie die ebengenannten in einem ihrer schaffenden Augenblicke sich den unvollendeten Gedanken eines Vorgängers, der ihrem Gedächtnisse begegnet, gefallen lassen und vollenden, oder ob es, wie bei Rossini, herrschende Maxime ist, aus vollendeten Werken zu borgen, um den eigenen unzulänglichen Besitz zu ergänzen. Man muß ihm hierin die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er in seinem Leichtsinn diese Schwäche willig eingestand. Ein Musiker hat mir selbst erzählt, daß, als er sich in Wien mit mehreren seines Gleichen in einer Abend-Gesellschaft, die Rossini zu Ehren war, zusammenfand, einer derselben ihm sagte: „Aber lieber Rossini, wo wollen Sie, der schon so viel geschrieben, noch alle Ideen her nehmen zu den Opern, deren so viele noch bei Ihnen bestellt sind?“ — „Seid unbesorgt“, erwiederte er, „an Beethoven habe ich noch nicht gerührt.“

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, daß wenn ein bewunderter Künstler ausgeschafft hatte, die Kunst nach seinem Tode sogleich zu sinken begann, weil seine Schüler und Nachahmer, durch die Bewunderung seiner Werke befangen, diese anstatt der allein befruchtenden Natur sich zu Mustern und Stoff nahmen, dadurch also von der göttlichen Natur abgelenkt, dieselbe durch Menschenwerk ersetzten. Was können wir nun von der Nachahmung der Rossinischen Werke erwarten, deren Stoff so großentheils von Anderen ihm überkommen, so weit von der Natnr entfernt, aller befruchtenden Kraft ermangeln muß.

Und leider haben wir hierüber nicht etwa noch zu prophezeien; denn der jammervollste Zustand der leersten, rohesten, wildesten, flachsten Musik umgiebt uns bereits.

Wird etwa eine Komposition religiöser Musik zu einer Begräbnißfeier erfordert, so hören wir zwar mannigmal der Komposition an, daß der Künstler die gute Musik kannte; aber er kann sich nicht befreien von der luxuriösen Ohrenverführung, welche sich alles Volkes bemächtiget hat, und die profanen Elemente schlagen sein besseres Selbst zu Boden. Bis vor acht bis zehn Jahren wurde in Rom von einer oder der anderen Privat-Vereinigung in jeder heiligen Woche

das Miserere von Benedetto Marcello ausgeführt, welches schon seit anderthalb Jahrhunderten ein Gegenstand der Bewunderung, ein Mittel religiöser Sammlung in der Passionszeit war, wie an so vielen anderen Orten Aehnliches geschieht. Vor zwei Wintern ward es hier versucht, es einmal wieder zu Stande zu bringen; aber ohngeachtet das Vorhaben sowohl der Nationalität, als auch dem in Manchen noch dauernden Sinne für das Tüchtige zusagte, konnte es dennoch nicht zur Ausführung kommen, weil die Intrigue der durch Profanität Vergifteten das obengedachte schimpfliche Stabat Mater an die Stelle des Erhabenen schob.

Noch nie ist es mir widersprochen worden, wenn ich behauptete, daß die leichtfertigste Musik aus der Zeit des Benedetto Marcello heiliger sei, als die heiligste unserer Tage, und durch manche Erfahrung bin ich in dieser Ansicht bestätigt worden. Als ich einst mit meinem Musikmeister Musica madrigalesca des Marcello gesungen hatte, trat mein Diener mit ehrfurchtsvoller Miene ins Zimmer, und sagte: „Es waren so eben zwei Herren draußen, Sie zu besuchen, da Sie aber Musica sacra sangen, so habe ich Niemanden zugelassen, und dachte Sie wären nicht geneigt, Jemanden zu empfangen.“ Eine noch stärker beweisende Thatsache ist, daß ich in der Franziskanerkirche in Frascati die berühmte Buffo-Arie aus Mozarts Figaro: „Non più andrai Farfallone amoroso“ — als Gloria in excelsis vernommen habe. Der mir bekannte Komponist nämlich hatte zu einer Messa cantata etwas Neues zu liefern, und während er weder in noch außer sich ein Motiv hierzu finden konnte, sah er auf meinem Pianoforte diese Arie aufgeschlagen und fand dieselbe würdevoller als alles was ihm zu diesem Zwecke auf die Wahl gekommen war. In der That wurde dieses neue „Gloria“ mit großem Beifall von den Mönchen aufgenommen, und hat sich in gedachter Kirche als eine stehende Musik erhalten. Noch jetzt also erheben heilige Mönche an den großen Kirchenfesten, in dieser Messa cantata, welche sie selbst singen, inbrünstig ihre Augen zum Himmel, wenn sie so mit den Tönen eines lockeren Barbiers sich in den Augenblick versetzen, da dieser sich über einen verliebten Pagen lustig machte.

Musica sacra wollen wir nun zwar nicht von unseren Tonkünstlern verlangen; wir haben reichlichen Stoff uns daran zu erquicken in zahlreichen Werken der Vergangenheit; und wenn gleich der zu früh uns entrissene Mendelssohn gezeigt hat, daß sie auch in unseren Tagen noch geschrieben werden kann, so müssen wir uns doch bescheiden, daß unsere politisch bewegte Zeit nicht zu der Sammlung fähig ist, welche zu solchen Produktionen erfordert wird.

Nach der episodischen Erscheinung milderer Art des von den Grazien begünstigten lyrischen Bellini, ist nur noch von wenigen Komponisten diese Kunst verwaltet, und wie selten kommt etwas selbst in dieser Art Neues an den Tag; und da, wie wir oben ungern berichteten, der Verstand von den Eingebungen des Augenblicks entfernt ist, so finden denkende Künstler, wie z. B. Mercadante, nicht den Anklang, den sie verdienen.

Die rohe Sucht nach ohrenbetäubenden Effekten, auch die Sänger ergreifend, hat das Forte der Stimmen zum Gebrüll gesteigert. Die Tenore und Soprane tragen das wachsende Gefühl vor wie Nothgeschrei, welches Gemüth und Ohr zerschneidet, die Bässe, wenn sie gefühlvoll werden, ist man geneigt, sentimentale Stiere zu nennen, und bei wachsendem Gefühl werden wir an einen solchen erinnert, dem das Messer an der Kehle droht.

An Volksfesten ergehen sich die stattlichen Banden in einer vermeintlichen Musik, an der, außer etwa den gemeinsten Soldaten oder Lastträgern, niemand Freude haben kann, denn es ist durchaus unmöglich, an diese Musiken irgend eine Art von Gefühl oder auch nur musikalischen Interesses zu knüpfen, allenfalls anwendbar um den Marsch der Truppen zu einem Parade-Maneuver zu leiten; eine Musik, die man nur roh, und kaum wild nennen kann, weil sie ohne Kraft ist; richtiger könnte dieses Instrumentengebrause die vermehrte Auflage einer Trommel-Komposition genannt werden. Man freut sich, wenn darin das Motiv einer Galoppe oder Polka erscheint, um einem Schatten von Empfindung zu begegnen.

In eine so unmusikalische Zeit mußte die Erscheinung Pius IX. fallen. Die Volkshymne, zu seiner Ehre geschrieben, ist ganz in dem

so eben dargestellten Charakter. So herzerhebend es ist, wenn solche Hymnen mit der Großheit der in Millionen vereint wohnenden Liebe zu König und Vaterland zum Himmel steigen, so kränkend und betrübend ist es, das mißleitete Volk im Gesang eines so schalen Gepolters musikalischer Mittel, verwandt zur Verherrlichung eines angebeteten Regierers, begeistert zu sehen. Wie würden die Hochgefühle eines von der Natur so reich begabten Volks durch eine eben so schöne und erhabene Hymne, wie diese häßlich ist, veredelt werden! — Dem entgegengesetzt verdient die Rohheit derselben die doppelte Rüge, daß das Schöne der Volksgesinnung mit Häßlichkeit umwickelt, und daß dieser ehrwürdige Anlaß versäumt wird, um den musikalischen Nationalsinn durch die schöne Volksgesinnung zu veredeln.

Ein tiefes Bedauern ergreift uns, diesem guten Volk nicht statt der elenden Komposition ein God save the King, oder „Gott erhalte Franz den Kaiser" gegeben zu sehen; denn die Römer sind sehr viel besser als ihr Volkslied.

Wie reizend waren unsere Träume von den Serenaten Italiens, von denen wir vor Zeiten lasen oder erzählen hörten, die unter den Fenstern und Balkonen verehrter Personen und angebeteter Frauen ertönten. Dank sei es dem lieblos flachen Musikgetändel, dessen Charakter wir oben dargestellt haben: die Stimme der Natur ist vertrieben aus den italiänischen Sommernächten. Nicht mehr harmonirt hier ein edler, zarter Gesang mit den sehnsüchtigen Sternen und dem tröstenden Monde; anstatt des Nachtgesangs, dessen Sänger vielleicht mit Freudenthränen heimlich errathen wurden, braust nun durch die Straßen abgenutztes Walzer-Geklingel der seelenlosen Flöte, begleitet von der Chitarra francese, selten von der Mandoline. Der Liebesgesang ist vertrieben durch flache Lustigkeit; diese spielt und wirbelt die Sorgen aus dem Sinn, aber verscherzt die Mittel, sie zu heilen. Die dem Volksleben sich leihende Mandoline, die Sprache der tiefsten Nationalseele und wechselnden Leidenschaften, auf der Grenze der Gunst und Ungunst, in zärtlichem Ernst und Scherzen, dieses National-Besitzthum ist nicht allein zum Theil seinem Charakter entfremdet, sondern auch schon halb gewichen der ärmern Chitarra francese,

die, kaum ein halb Jahrhundert alt, in eine musikalische Kultur pfuscht, der sie nicht gewachsen ist. Sie ist romantische Trägerin mancher hübschen Lieder, aber ihre Sentimentalität verführt auch zu ermattender Weichheit, vor welcher die energische Mandoline bewahrt.

So ist nun in Italien der Musik die Schönheit gestorben, denn ohne Tiefe ist keine Schönheit; die jetzige Generation ist um die hohe Freude betrogen, welche den edelsten Stoff der Menschen erzieht und nährt. Die Fremden, die in Italien reisen, sind überrascht, hier nichts zu finden was dem schönen Namen Italiens: „Land des Gesangs", entspräche. Hier hat sich nur das physische Ohr zu rühmen, in musikalischen Produktionen bedacht zu sein. Das groß gesinnte England erhält uns den erhabenen, biblisch- und menschlich reinen Händel im vollesten Leben. Dort und in Deutschland kann es nicht geschehen, was in Rom im Frühjahr 1846 geschah, daß ein Miserere des Marcello, oder Händels Messias dem Stabat Mater Rossini's weichen muß. Von dem produktiven Deutschland haben wir zu erwarten, daß die Musik dem Gemüthe verbleibe; dort, wo in Kunstvereinen die Stimmen durch seelenvolle Kompositionen geselliger Musik gepflegt und gebildet, und in alten und neuen Oratorien veredelt werden, hat Rossini — wir sagen es mit Selbstgefühl — keinen Schüler aufzuweisen.

VIII.

Thorwaldsen.

Durch die Welt ist ausgestreut
Saat des Schönen, nah' und weit;
Und die holden Musen sehn
Eine Blume, wunderschön,
Dort dem Eis im Nord enttauchen,
Eilen hin, sie anzuhauchen,
Pflanzen sie in ihre Flur
Warmer, ewiger Natur.
Wachsend dorten immer höher,
Nektarüberthaut erquickt,
Sie, den Göttern nah' und näher,
Hat den hoh'n Olymp entzückt.

Wenn in Rom die Natur, nach Entladung ihrer Ueppigkeit, müde geworden, kommt in der Sommerhitze die Aria cattiva. Ein geistiger Zustand dieser Art, der uns drückt, wurde angedeutet in den fünf Abschnitten, deren letzten wir so eben geschlossen haben. Welch eine Herzstärkung aber ist es, in solcher Atmosphäre, mitten in den leichtfertigen Wellen einer kunstfrevelnden Gegenwart einen Thorwaldsen zu erblicken, eine rastlos fruchtbare Produktionsmacht, in begünstigendem Verkehr mit Allem, was die Welt jemals Großes und Schönes in Gestalten besessen hat, ein Riese, der, ein unzerstörbares Stück Natur, durch die unmeßbare Summe des Gewöhnlichen unabhängig hinschreitet, ungestört durch niederes Gesträuch und kleines Kraut, die über seinen Pfad hängen, lächelnd den Schmetterlingen, die ihm

querüber flattern, nur zu großen Erscheinungen gewandt, die sein Genie in die Arme nahm, und voll seines Lebens gehaucht der Menschheit übergab.

Zwar nicht viel kann von ihm erzählt werden, weil seiner äußeren Handlungen und Worte wenige waren, und die Kunst alle seine Thätigkeit hinnahm. Alles aber ist merkwürdig an einem merkwürdigen Manne, und auch seine kleinen Attribute sind erklärend.

Er lebte jeden Augenblick des Tages, mit unauslöschlicher Jugendfrische, in jeder Erscheinung, welche im entferntesten Grade dem Schönen verwandt war, sei es, daß Kinder an ihm vorüberspielten, oder begegnete ihm naives Bauernvolk in den Straßen, auf den Plätzen, oder wurden im Umgangsverkehr die Formen höherer Gesellschaft durch Originalität gesprengt, oder gab es zu lachen über lustige Anekdoten, deren auch er mannichmal hervorstammelte, auch denen nicht gram, die in muthwilligem Männerhumor die Grenzen der Zucht überspielen. Auch pfuschte er, wie die meisten Künstler, in die Politik, wenn er die Menschheit verletzt glaubte. Die heitersten Gesellen waren ihm die liebsten. Auf sentimentale Gespräche verstand er sich nicht, wußte aber dennoch in diesen, mit dem auf gesundem Urtheil ruhenden, feinsten Takt, den Kern zu erkennen und in sich zu verschmelzen. Sehr gern nahm er Ladungen an zu geselligen Vereinen und Gastmalen, und, frugal oder üppig, genoß er sie stets mit gutmüthiger Freundlichkeit und Befriedigung, war auch unter den Thätigsten dabei; und konnte er gleich, mit der Gabe des Worts nicht beglückt, ganze Weilen sprachlos dasitzen, so ward er doch nie durch seine eigenen Gedanken entfernt von den Gesprächen, die in seiner Nähe vorgingen: kein Wort verlor er davon, und mannichmal sah man alsdann ihm an, daß er das Vernommene auf seine innere Gedankentafel notirte, mittelst deren er seine Ansichten und Urtheile zu bereichern pflegte. Zu wissenschaftlichen Unterredungen war er nicht fähig. Er nahm nur Brocken daraus und gab sie zurück in menschlicher Form. Was er je über die Kunst sagte, war stets bedeutend in ein Paar charakteristischen Worten, deren Hauptcharakter immer faktisch war. Kamen alsdann zuweilen bei geselligen Vereinen, etwa nach Tische, oder beim Abendpunsch, Werke

bildender Kunst zum Vorschein, Aufgefundenes, Entdecktes oder neu Erschienenes, so ward nichts Anderes mehr von ihm beachtet, bevor er nicht Alles dies genau durchgesehen, das Tüchtige gewürdigt, das minder Gute mit Stille beseitigt, das Zweifelhafte besprochen hatte. Denn keinen Künstler hat es jemals gegeben, der mehr wie er, mit dem ganzen Umfange seines Selbst, so ganz seine Bestimmung in jedem Augenblicke seines Lebens erfüllt hätte; und dieses, ohne sich einer Absicht dabei bewußt zu sein; denn was Willen heißt, war ihm, wenn nicht ganz fremd, doch in geringem Grade geläufig. Es gab in ihm durchaus keine Thätigkeit von einigem Belange', außer seiner künstlerischen: diese aber trieb ihn unausbleiblich sofort zum Werke, so oft es sich ereignete, daß eine darstellungswerthe Gestalt oder Gruppe ihm begegnete. Dieses geschah natürlicher Weise manchmal unverhofft, und unterbrach seine täglichen Geschäfte oder selbst große Arbeiten, welches eine der Ursachen sein mag, weshalb er an manche seiner Werke nicht die letzte Hand legen konnte. Denn war er vielleicht auf Bestellung mit dem einen beschäftigt, dann wollte schon ein anderes im Andrange des natürlichen Berufs gethan sein, gleichwie wir auch vom Rubens, in der ungeduldigen Fülle seiner Maler Ideen, so viele unbeendete Skizzen haben. Und ist es nicht natürlich, daß ein Werk, dessen Anlaß der Wunsch eines Anderen war, auf den Ruf seiner großen Natur eine Unterbrechung leiden mußte? Gern pflegte er in vertraulichem Gespräch zu erzählen, und noch lieber hörte man es an, wie die Idee dieses oder jenes seiner Kunstwerke in ihm aufgegangen war. So erinnere ich mich einer angenehmen Stunde mit ihm, als er mir beschrieb, wie er den Anlaß zu seiner Merkurstatue von einem jungen Menschen genommen hatte, den er zufällig auf seinem gewöhnlichen Gange vom Studium nach Hause, beim Vorübergehen, in einem Hausflur sitzend, im Gespräch mit einigen seiner Mitbewohner, erblickte. Zuerst war er, flüchtig in die offene Hausthür schauend, vorübergegangen; aber, nachdem er drei Schritte weiter gegangen, ergriff es ihn, welche plastische Figur er gesehen hatte, kehrte zurück, traf den Jüngling noch in derselben Stellung an, und einige Minuten waren genügend, um das plastische Bild in ihm zu

befestigen. Eiligst verschlang er sein Mittagsessen, und am Abend stand schon das Modell im Kleinen da; am andern Tage ward der Thon für das Modell im Großen aufgerichtet, und jene wenigen Minuten Beschauung waren das Saatkorn zu dieser Statue für Jahrhunderte; denn so muß Thorwaldsens Merkur mit wenigen anderen unserer Zeit genannt werden.

So schnell der Kunstdrang ihn zum Handeln trieb, so selten waren ihm Entschlüsse im Leben. Eine lange Reihe von Jahren z. B. habe ich ihn sprechen gehört von seinen häuslichen Einrichtungen, auf welche seine Gedanken besonders dann verfielen, wenn er bei Freunden Zimmereinrichtungen fand, die seinen Beifall hatten. Dennoch aber blieb die Folge von Zimmern, die er bei seiner frühesten Zeit in Rom genommen hatte, um einigermaßen anständig Besuchende empfangen zu können, nach zwanzig Jahren noch eben so, wie sie damals in unvollkommenstem Zustande gewesen waren, und wenn er Besuche empfing, erforderte es zuweilen einiges Suchen, um für den Gast einen leeren Stuhl mit wohlbehaltenen Füßen unter seinen abgenutzten und unzulänglichen Möbeln zu finden. Zu dieser Art von Gastfreundschaft aber kam es nicht häufig; denn gewöhnlich traf man ihn an der Arbeit in dem innersten kleinen Zimmer, seinem Haus-Studium, wohin man gern ihm folgte, und dort, im Angesicht der Arbeit, die er unter Händen hatte, wurde an das sonst gewöhnliche Niedersetzen nicht gedacht. Er pflegte, wenn an dem äußersten Zimmer gepocht war, aus dem innersten Gemache selbst heranzukommen und den Besuchenden herein zu lassen. Und nie etwa geschah es, daß er, befangen von seiner Arbeit, dem Eintretenden nicht aufs Freundlichste seine Hand gereicht hätte, wobei man ein wenig klebrigen Thon beim Händedruck in den Kauf erhielt.

So wie denn die täglich wachsenden inneren und äußeren Aufgaben seiner Thätigkeit ihn in den Händen der Kunst hielten, so wurde sein Ungeschick in Beziehung auf sein körperliches Dasein stets bestärkt, und er blieb all sein Lebelang stationair in der häuslichen Stellung eines Kunststudenten. Bei derselben Familie, deren Haupt eine ehrwürdige Wittwe, Madame Buti, war, die in ihrem treuherzigen Cha-

rakter alle Nordländer begünstigte, wo er Anfangs seinen Sitz genommen, blieb er ein täglicher Haus- und Tischgenosse unter den im ersten Jahre festgesetzten Bedingungen; und hätten nicht die Töchter des Hauses, mit denen er in einem geschwisterlichen Verhältnisse stand, zuweilen seine Zimmer aufgeräumt und einigen Theilen derselben ein wohnbares Ansehen gegeben, hätten nicht diese, als Mitaufseherinnen über seine Kleider und Wäsche, mannichmal über sein Aeußeres einige humoristische Bemerkungen gemacht, man würde vielleicht über die angehäuften Fragmente und Entwürfe von Sculpturen keinen Weg durch seine Wohnräume haben finden können; von seinem pelzgefütterten grauen Winterrock möchten noch mehr Episoden der Verwahrlosung emporgetaucht, und seine grauleinene Sommerblouse möchte noch stärkere Anhäufung von Thon der Wäscherin vorenthalten haben. So sehr aber lagen solche Hausangelegenheiten außer seinem Einrichtungs-Talente, daß er, selbst mit dem besten Willen, sich dieselben nicht verschaffen konnte; denn wenn eine neue Anordnung der Wohnräume von der Hand seiner Freundinnen gemacht war, dann sah man ihn sehr wohllaunig darauf hinblicken; und gern mochte er dann den besuchenden Freund in seinem, übrigens unansehnlichen Sopha bei sich niedersitzen lassen und eine Stunde verschwatzen; ein solches Verschwatzen liebte er; es war eine Folge seines Gehenlassens — selten war er es von Beiden, der solche gelegentliche Unterredungen abbrach.

Eine Häufung von Fällen mangelnder Entschlossenheit, die ihm in der That bedrohlich war, ging gerade dem Anfange seiner großen künstlerischen Laufbahn voraus. Noch war er ein junger Student, und von Bestellungen noch nicht die Rede. Er studirte und arbeitete lernend; aber schon damals natürlicher Weise à la Thorwaldsen, ganz nach Laune und Eingebung von einem Tage zum andern. Er war von der Dänischen Regierung pensionirt, die Pensionszeit abgelaufen; zahlreiche Anmahnungen von dort her, eine Arbeit zu liefern, besorgte er nicht, und so blieb ihm nichts übrig, als ins Vaterland zurückzukehren. Nun aber sorgte sein waltendes Schicksal, daß nicht ins Dunkel entweiche, der die Welt zu erleuchten berufen war. Ein deutscher Edelmann, der in Thorwaldsens Studium seinen Geist erkannt hatte, trug ihm

auf, eine Statue des Jason in Marmor auszuführen, als schon der Koffer des jungen Künstlers gepackt und alle sein Reisegepäck in das Haus getragen war, von wo seine Abreise geschehen sollte. Nun, begeistert von seinem ersten Auftrage, ließ er sein Reisegepäck nach Hause bringen, und der Jason hielt ihn in Rom. Aber, während diese im Geiste der Alten gedachte Figur aus seinen Händen emporstieg und seinen Ruf zu begründen begann, so wurde schon die seine Unternehmungen stets durchkreuzende weiche Nachgiebigkeit gegen unerwartete Begegnisse wieder ein Hinderniß des Fortgangs seiner Arbeit. Denn, ohngeachtet er dieses die Krise seines Lebens bildende Faktum gern erzählte, den edlen Gründer seines Ruhmes mit Dankbarkeit preisend, ließ er sich dennoch fortreißen von Bestellungen, die sich mehrten und mehrten, und von den ungerufen ihn überwältigenden Eingebungen, so daß der Jason erst fertig wurde, nachdem eine imposante Reihe der Statuen, Basreliefs und Denkmale seinen Ruhm durch ganz Europa verbreitet hatten. So mißte der Besteller die Freude daran; denn erst seinen Erben ward das fertige Werk abgeliefert.

Das die Beendigung des Jason auf alle diese zahlreichen Werke, seinen Merkur, Venus, Grazien, Hebe, Pius VII. Monument, Christus und zwölf Apostel, Poniatowsky, Conradin, Reuterstatuen, Schiller, Gutenberg, Ganimed und vieles Andere warten mußte, giebt uns den Schlüssel zu Thorwaldsens Charakter, und gehört in mehr als einer Beziehung zur Entwickelungsgeschichte des großen Künstlers. Der stets ihn drängende Schaffungsberuf schloß ihn beschränkend ab gegen jedes andere Verhältniß. Eben so geschieht es im Kleinen, daß wenn wir einen Freund bei einer ihn ganz fesselnden Arbeit antreffen, er zwar unsern Gruß mit stummem Willkomm erwiedert, aber uns „stille" winkt, bis er zu der Verfassung gelangt ist, uns eine halbe Stunde zu widmen. Freundlich gegen alle Leute, so wie er sie sah, vergaß er sie wieder und hatte nicht Zeit, an sie zu denken, wenn sie weggegangen waren. Von einem auserwählten Freunde, von einer starken Leidenschaft für eine Frau, spricht nicht seine Lebensgeschichte. In der ganz ihn absorbirenden Richtung abgeschlossen war er, wie wir manchen anderen Künstler gesehen haben. Auch große Maler waren selten mit

großen Malern befreundet, so wie nur Verschiedenheit der Charaktere glückliche Ehen macht. So hatte auch Thorwaldsen unter Bildhauern keinen speziellen Freund, und ist nur solchen gewogen gewesen, die für ihn arbeiteten, oder sich ihm unterordneten, während er mit Koch, Reinhart, Riepenhausens, Horace Vernet, lebhaft verkehrte, und mit Koch in früherer Zeit ein Jahr zusammen wohnte. Von Künstlern waren es nur höhere Talente, die ihn zum Umgange anzogen. Seine ganze Zuneigung hatte der reichbegabte, lebensfrohe und in allem männlichen Treiben excellirende Horace Vernet, der sechs Jahre Direktor der französischen Akademie in Rom war. Sie beschenkten sich wechselseitig mit ihren Portraits. Ohngeachtet der Milde des Benehmens, welche dem Umgange mit Thorwaldsen so großen Reiz verlieh, war er sehr entschieden in Meinungen über ihm erhebliche Gegenstände, und wenn sie zur Diskussion kamen, konnte er sehr heftig werden, zumal wenn der Gegner persönlich wurde, welches auf Thorwaldsens Seite nie der Fall war, da es nur von kleinlicher Selbstüberschätzung kommt. Als sich einst ein höchst anmaßender Dichter, in Beziehung auf Urtheile über bildende Kunst, worin derselbe durchaus unwissend war, in einem Tischgespräche unverständig über ihn erheben wollte, überwältigte ihn seine Heftigkeit so sehr, daß er, zu unserer nicht geringen Ueberraschung, nach dem Messer griff. Doch ist dies ohne Zweifel der einzige Fall dieser Art gewesen, wie denn auch die freche Anmaßung seines damaligen Gegners zu den seltensten Begegnissen gehört. Mit dem ihm eigenen Gleichgewicht in Allem was Benehmen heißt, konnte er auch mit großer Heftigkeit seinen Widerwillen ausdrücken gegen das geckenhafte Auftreten thörichter Anmaßungen.

Von Nichtkünstlern ließ er sich Jeden gefallen, bei dem er ein heiteres und geselliges Behagen fand. Zur Musik, in ihrem ganzen Umfange, hatte er die lebhafteste Neigung, ohne sie auszuüben; so wie die flachste, wenn sie pikant und amüsant war, ihm gefallen konnte, so wußte er auch die ersten Klassiker in Composition, und die tüchtigsten ausübenden Virtuosen zu würdigen, und zeigte sich aufs Lebhafteste erwärmt durch sie. Für poetisches Liedersingen hatte er ganz besonders vielen Sinn, versäumte aber auch nie die Gelegenheit, einen

ausgezeichneten Musiker zu hören. Auch hielt er sich einen festen Sitz im Theater und war dort auch mit Flachem und Mittelmäßigem zufrieden. Manche seiner minder gehaltvollen Unterhaltungen, die er sich gefallen ließ, sind in seinen späteren Jahren dem Bedürfniß der Abenderholung nach ununterbrochener Tagesarbeit zuzurechnen. So das Lottospiel, das er mit fast kindischer Leidenschaft um den geringfügigsten Geldgewinn spielte. Dennoch war, einige wenige Krankheitsepochen abgerechnet, nicht etwa eine Abspannung am Abend an ihm zu sehen; seine Constitution war sehr stark; es machte in seinen Geistesfähigkeiten so wenig, als in seiner körperlichen Ausdauer den mindesten Unterschied, ob er um 12, oder um 7 Uhr seine Mahlzeit hielt; von seiner gewöhnlichen Essenszeit, um 2 Uhr, wurde zur Unbequemlichkeit seiner Tischgenossen, fast täglich abgewichen, wie es mit geistig befangenen Männern gar häufig geschieht; und auch bei ihm hatte die Regellosigkeit seines Tages die günstige Folge, daß er sein Leben lang himmelweit verschieden blieb von einem sogenannten Philister. Daß er, wie so eben erzählt wurde, in den letzten Jahren seines Aufenthalts in Rom zu seiner Abendunterhaltung sich mit der Tändelei des Lottospiels begnügen konnte, läßt sich nur durch seinen gänzlichen Mangel an wissenschaftlichem Sinn erklären, und seine Unkunde, sich mit Büchern zu beschäftigen. Er hatte dennoch eine kleine Bibliothek, welche die meisten deutschen Klassiker, vielleicht einige dänische Schriftsteller, und den ins Deutsche übersetzten Homer enthielt. Es mangelte ihm aber das Geschick im Lesen. Er kannte keine Geschichte und hatte ganz und gar nichts gelernt. Mit seiner eisernen Aufmerksamkeit aber bei zufälligem Vorlesen oder in Unterredungen mit Männern, von denen etwas zu lernen war, verlor er von dem, was er hörte, kein einziges Wort, und gewann dadurch die klarste Kenntniß von den Charakteren der vornehmsten Geister alter und neuer Zeit, als Homer, Shakespeare, Göthe, Schiller, Walter Scott, Byron, und wo es Brocken aus ihren Werken aufzufangen gab, da war er ganz Ohr. So wie wir wissen, daß dem Genie die kleinsten Winke genügen, um zu erkennen, was bei Anderen jahrelange Studien erfordert, so dachte er sich mit seiner poetischen Kraft in den Homer, den Sophokles, Plato, vermittelst der Seelen-

Harmonie, die alle schöpferischen Geister in einerlei Himmel vereinigt, und eben diese Kraft stand ihm bei, wenn er sich Gegenstände aus der Geschichte erzählen lassen mußte, die er darzustellen übernommen und von denen er nie gehört hatte. Als er die Statue des Conradin für den König von Bayern übernommen hatte, machte er zugleich die erste Bekanntschaft mit diesem Helden. Wie sehr die Natur ihn auch in den mildesten Farben der Poesie ansprach, haben wir noch in seinen letzten Lebensjahren in seiner Neigung zu dem aufblühenden Dichter Anderson gesehen. Wenn er mit diesem liebenswürdigen Dichter zusammentraf in geselligen Vereinen, wo es mehrerlei Unterhaltung gab, pflegte er ihn zum Vorlesen seiner Mährchen aufzufordern mit den Worten: „Bekommen wir Kinder nun auch etwas?"

Die wenigen Sprachen, welche Thorwaldsen kannte, sprach er unvollkommen; die französische kaum um sich verständlich zu machen, italienisch und deutsch gleich fehlerhaft und unbeholfen. Der Mangel selbst des gemeinsten grammatischen Takts, ließ ihn oft die wunderlichsten Redensarten hervorbringen; unter anderen nannte er sich nicht Ich, sondern Sie, wenn er von seiner Person zu reden hatte. Auch seine eigene Sprache soll er nicht in hohem Grade besessen haben. Aber kannte er gleich Göthe, Schiller und Shakesspeare nur vom Anhören und brockenweise, so hat er sie in dem Wenigen tief aufgefaßt, so daß der Genius auf dem Piedestal der Schillerschen Statue in Stuttgart den Eindruck macht wie ein Schillersches Gedicht. Nur mit den Händen sprach er, und wenn er, von einem Künstler gebeten, in sein Studium kam und mit seinen mächtigen Daumen dem vorgefundenen Werke einen Anflug seiner Seele mittheilte, dann ließ er dem Künstler oft eine Schaar neuer Ideen zurück. Bei solchen Gelegenheiten oder sonst in Gesprächen, traf er zuweilen in zwei Worten unbeholfener Rede die Tiefe des Gegenstandes. Unter den Merkwürdigkeiten seiner Person wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß er sehr schöne Hände hatte.

Haben wir ihn nun, wie in einem hochbegabten Manne Alles menschlich merkwürdig ist, in seinem Privatleben und seiner Entwickelung belauscht und auch in seine Schwächen, die stets das gemeine

Leben mit sich führt, uns einige Blicke erlaubt, so wollen wir noch uns daran erfreuen, wie die Kunst, für die er geboren, die seine einzige Gefährtin und seine Lebenslust war, ihn immer größer machte. Wie sie, die ihn bilden lehrte, fortwährend ihn selbst bildete, hatten wir, zur Freude unserer Augen, auch darin vor uns, daß er, anstatt durch die Jahre gebeugt, von Jahr zu Jahr an Schönheit zunahm, und die letzten Jahre in seinem großartigen Erscheinen, wunderbar genug, immer mehr mit seinen vollen silbernen Mähnenhaaren einem Löwen ähnlicher wurde, während der einbohrende Blick seiner durchsichtigen hellblauen Augen, die feine Spitze seiner Nase begleitend, seine Erscheinung in die Adlersnatur hineinspielte.

Eine der Ursachen seiner stets zunehmenden Künstlergröße und dauernden Geistesfrische war auch, daß er, gleich allen großen Männern, immer mehr und mehr sich mit allem Großen identisch fühlte, und, in die größten Kunsterscheinungen immer tiefer eindringend, sich in stetem Umgange befand mit seinen großen Kunstvorfahren. Wie eine Biene war er überall thätig, den feinsten Honig der Kunst in seiner stets frischen Seele zu versammeln. Auch nicht das kleinste Fragment guten Styls ließ er unbeachtet, vermehrte ununterbrochen seine Sammlungen von geschnittenen Steinen und Münzen und auch neueren Arbeiten guter Künstler. Als durch die Entdeckung des Schlüssels der Hieroglyphen, vor fünf und zwanzig Jahren, die egyptischen Monumente in Umlauf kamen, konnte seinem weltumfassenden Geiste die auf heiliger Nationalbegeisterung ruhende Naturtiefe der egyptischen Kunst nicht unerkannt bleiben, und wer diese uns fremdartigen, aber erhabenen Erzeugnisse einer uns räthselhaften Phantasie, noch jetzt als ungereimte Ungeheuer belächelt, muß seinen Irrthum an Thorwaldsen erkennen, der sie mit größester Betriebsamkeit sammelte und hierin mein einziger Rival in Rom war. Die seiner Vaterstadt Kopenhagen zurückgelassenen Sammlungen zeigen es. Mannichmal kam er zu mir, der ich eine Reihe von Jahren unter einem Dache mit ihm wohnte, bloß um nachzusehen, was von Kunstsachen bei mir eingegangen war; und gar oft, bevor er mich verließ, mußte ich seinem kindlichen Wunsche Genüge thun, ihm auf einige seiner Lieblinge unter meinen Sachen, die verschlossen

waren, einen Abschiedsblick zu gewähren. Eine egyptische Ammonstatue war darunter, und wir können dem nicht widersprechen, der es eine göttliche Eigenschaft genannt hat, nach dem Beispiele Gottes, allen Zeiten und allen Völkern mit thätigem Geiste gleich nahe zu stehen. An dieser Stelle wird ein Beitrag zum Verständniß egyptischer Kunst nicht unwillkommen sein. Es war bei einer solchen Gelegenheit, als Thorwaldsen es zur Ueberlegung brachte, warum selbst die dem besten Style eigene steife Stellung der Götterstatuen, wenn wir uns erst mit deren Kunstgehalte befreundet haben, uns nicht beleidigt, und er hörte gern, daß ich auch von dieser steifen Stellung den heiligen Grund aufgefunden. Die Linien derselben nämlich sind architektonisch, und die Richtung der Egyptier war so vorherrschend architektonisch, daß sie keine Götterstatue anders sich einbilden konnten, als mit einem Tempel verbunden. Auf's Befriedigendste ward ich überrascht, als ich zur Bestätigung dieser Ansicht die Rückseite jeder egyptischen Götterstatue des besten Styls sich an ein Stück Wand anlehnend fand.

Thorwaldsen war, wie die beiden Bände (klein Folio) seiner Statuen und Reliefs beweisen, einer der produktivsten Künstler, von denen die Geschichte weiß. Sein höchst genialer Fronton der protestantischen Kirche in Kopenhagen schon würde ihn zum weltberühmten Bildhauer machen, nebst dem kolossalen Christus und den zwölf Aposteln im Innern. Alle Gedanken wurden ihm Gestalten; selten hatte er etwas Entworfenes zu zerschlagen, und das Bewußtsein seiner Produktivität gab er noch in seinen letzten Lebensjahren an den Tag, darin, daß er die Idee zu einem Relief faßte, welches, wie er sagte, eine Meile lang werden könnte: er wollte in einem Elysium alle großen Männer aller Zeiten vereinigen. Als er Rom verließ, war bereits eine lange Reihe derselben fertig, und vermuthlich arbeitete er die Fortsetzung in Kopenhagen, wo er uns verschwunden ist. Ohne eine Spur von Eitelkeit und Selbstbewunderung, welche einen Hauptunterschied macht zwischen den Großen und Kleinen, hatte er gerechte Freude über sein Gelungenes, und theilte dieselbe offen mit seinen Freunden in vertrauten Gesprächen, kannte aber dennoch mit derselben Schärfe seine Gränzen und Kräfte.

Eitelkeit steht einem Genie eben so fern, wie ein Löwe einem Pfau. Die kleinen Leute können leicht sich selbst bewundern, weil sie sich befriedigen können; dieses können die Großen nie. Daher sind jene aufgeblasen, diese nothwendig bescheiden. Die Bescheidenheit ist ihnen nicht eine Tugend, sondern ein Ausfluß ihrer Natur. Keine Blume, kein Baum brüstet sich. Das Ideal das die Kleinen haben, ist mit ihnen in einerlei Sphäre, niedrig, wie sie selbst; sie können es jeden Tag mit der Hand erreichen; jenes der großen Männer ist hoch über der Welt und den Menschen, und stets umsonst streben sie zu der Höhe hinan. Ich habe eine wunderschöne Anekdote mitzutheilen, in welcher Thorwaldsens Genie die Schranken seines großen Kunstwirkens und die unerreichbare Höhe seines Strebens in einem Worte aussprach.

Er hatte eine Stunde bei mir zugebracht, und stand nun auf vom Sopha, um zu gehen. Wir gaben uns die Hände — „auf Wiedersehn" — und er ging zur Thür. Als Er dieselbe geöffnet hatte, um hinauszugehen, fiel ihm ein antiker Kopf in die Augen, der auf dem nahen Kamine stand. Es war der halb aufwärts schauende Jünglingskopf, der unter der Benennung eines Athleten bekannt ist. Der Anblick dieses Kopfes erregte ihm Gedanken, Er schaute einige Minuten darauf hin, dachte nicht mehr an mich. Er hatte Abschied genommen. So stand er eine Weile allein, wohl vier Minuten; dann wandte er sich um zur Thüröffnung, schlug fast mit Heftigkeit mit der rechten Hand an seine Stirn, und sprach mit einiger Bewegung zu sich selbst: „das können wir nicht!" und schied. So hatte er in zwei Worten den Unterschied des modernen und antiken Styls ausgesprochen, und in künstlerischer Sprache bezeugt, daß der griechische der Nachwelt unerreichbar sei. Die Größe dieser Aeußerung können nur die Wenigen verstehen, welche die naturerfüllte Höhe und den göttlichen Adel des Styls in der griechischen Kunst, gleichsam wie den Charakter einer Handschrift inne haben, und da sie diesen Styl in den Werken selbst Thorwaldsens vermissen, durch Nachdenken auf den Punkt gekommen sind, daß dieser Styl uns deswegen unerreichbar ist, weil zu dessen Bedingungen eine durch Jahrhunderte

natur-religiös ausgebildete und entwickelte griechisch kunstbegabte Nationalkraft gehört; eben so unmöglich als uns ein Jupiter, würde dem Phidias ein Christus gelingen können. Die „Wenigen" sag' ich; denn wie oft müssen wir die Frage hören, warum nicht heutige Künstler mit Talent und Fleiß eben so gute Werke wie die Griechen machen könnten — ein desto unkundigerer Gedanke, da aus ähnlichen Gründen nicht einmal das Zeitalter Raphaels Jemand reproduciren kann.

Zu der eben erzählten Anekdote eilt in meinem Andenken an den hingeschiedenen Freund eine andere in dem schönen Style Thorwaldsens herbei. Als er seine Christusstatue, welche ihm langes angestrengtes Nachdenken gekostet, fertig hatte, sagte er: „Jetzt merke ich, daß es herabgeht mit mir; denn dies ist das erste Werk, das ich gemacht, womit ich zufrieden bin." Mit Bestimmtheit glaube ich sagen zu können, daß er seinem Christus und seinem Merkur den ersten Rang unter seinen Werken gab, ersterem, der ihm am schwersten, letzterem, der ihm am leichtesten wurde. In der ersteren Beziehung war es vielleicht, daß er auch seine Graziengruppe (und vielleicht mit minderem Rechte) manchen anderen seiner Arbeiten voranstellte.

Von keinem seiner Werke habe ich ihn so gern, in seiner naiv-analysirenden Art, reden gehört, als von der Christusstatue, gerade in der Zeit, als er den Gedanken der einfachen Bewegung dieser Figur zur Reife gebracht hatte. „Simpel muß so eine Figur sein", sagte er, „denn Christus steht über Jahrtausenden. Dies ist", fuhr er fort, „die ganz gerade stehende menschliche Figur" — und stellte sich aufrecht, die Arme niederhängend, ohne alle Bewegung und Ausdruck. Jetzt entfernte er, mit gelinder Bewegung, die Arme und beide offenen Hände mit leise gekrümmten Ellenbogen vom Körper. So hielt er inne und sagte: „kann eine Bewegung simpler sein, als ich jetzt bin? und zugleich drückt es seine Liebe, seine Umarmung der Menschen aus, so wie ich es mir gedacht habe, daß der Haupt-Charakter von Christus ist." Nichts zufriedneres kann man sehen, als seine Miene, mit der er diese Erklärung begleitete; aber ohne allen Stolz in dem mildesten Erscheinen.

Nachdem wir ihn nun im Bezug mit seinen eigenen Werken und mit denen großer Vorfahren gesehen haben, wollen wir in einigen anderen Zügen seine Begeisterung für große Dichter erkennen.

August v. Göthe (der, wenige Wochen nachher, in einer wunderlichen Laune des Schicksals in meinen Händen gestorben ist), kam im Jahre 1830 nach Rom, und sogleich zu mir, als seinem zwar noch persönlich unbekannten, aber angebornen Gastfreunde nach der vieljährigen Freundschaft unserer Familien. Sehr bald stiegen wir zusammen hinab zum Thorwaldsen, um ihm die Grüße seines Vaters zu bringen. Wir kamen ihm unerwartet; denn ich hatte versäumt, ihm von Göthe's Ankunft zu reden, die mir selbst erst kurz zuvor angesagt war. „Hier bringe ich Ihnen den Sohn Göthe's", sagte ich, als Thorwaldsen, der uns die Thür seines äußersten Zimmers geöffnet hatte, uns in seiner Freundlichkeit hereinführte. In aufwallendster Ueberraschung, wandte er sich erst zu mir, dann zu Jenem, und rief aus: „das ist der Sohn Göthe's?" „Ja!" rief ich. „Wirklich der Sohn Göthe's?" fuhr er fort — „Ja, ja!" rief ich wieder. Und die hellen Thränen stürzten ihm nieder, und er nahm ihn in die Arme und wollte ihn kaum wieder loslassen.

Dieser Vorfall würde nichts sein, wenn nicht die geistige Berührung Thorwaldsens mit Göthen, in wenigen Worten erkennbar, uns darin ergriffe.

Einen anderen muß ich hinzufügen, der eine ähnliche Geistes-Berührung mit ihm und Sir Walter Scott, ohne alle Worte, bezeichnet, und gerade wegen dieser Stummheit merkwürdig und ergötzlich ist. Sir Walter war im Jahre 1831 auf einige Monate in Rom. Nicht zu Kunstwerken, nicht zum Vatikan, ist dieser große Romantiker gegangen; das alte Ritterschloß am See von Bracciano, 30 Miglien von Rom, ist die einzige Merkwürdigkeit die er besucht hat. Mehrere Male hingegen trieb mich Sir Walter an, ihm Thorwaldsens Bekanntschaft zu verschaffen, und auch dieser nahm es gern an, als ich ihm eines Tages vorschlug, den merkwürdigen Dichter zu besuchen. Wir trafen ihn an, und zu meiner nicht geringen Verlegenheit ward ich nun gewahr, woran ich vorher nicht gedacht hatte,

daß es keine Sprache gab, um sie in Verkehr zu setzen. Sir Walter, zwar genau bekannt mit den europäischen Sprachen, konnte seine Scheu nicht überwinden, eine derselben zu sprechen, Thorwaldsen aber sprach kein einziges Wort englisch. In welcher Sprache ich Thorwaldsen einführte, entsinne ich mir nicht, war aber von meiner Verlegenheit sehr bald befreiet, da ich sah, mit welcher Herzlichkeit sie einander entgegen gingen, und in Händedrücken, und sogar durch wechselseitiges Streicheln ihrer Schultern nicht aufhören konnten, ihre pantomimische Wonne an einander auszudrücken; wobei nichts Anderes zu hören war, als die abgebrochenen Worte: connaissance — connoscenza — charmé — plaisir — heureux — piacere — denied — happy — u. s. w. Bald aber bemächtigte sich eine neue Verlegenheit aller drei Vereinigten; denn es wurde, aus Mangel an Sprachmitteln, bald die Unmöglichkeit gefühlt, irgend ein Gespräch zu führen. Ein wahres Ergötzen gewährte indessen die knabenhafte Verlegenheit dieser beiden Kunstheroen. Wir schieden gar bald unter herzlichen Händedrücken, wiederholten Versicherungsfragmenten und liebkosenden Redensarten, indem beide sich befriedigt mit den Augen bis zum letzten Augenblicke verfolgten. So viel vermag die stille Sympathie harmonischer Seelen. Eine solche unsichtbare Macht beseelte sie gegeneinander zu den wärmsten Ausdrücken einer Hochachtung, deren Größe und Natur jeder von ihnen weit entfernt war selbst ermessen zu können; denn Sir Walter Scott hat nie eine Statue angesehen, und Thorwaldsen nie ein Buch gelesen.

IX.

Vittoria, die schöne Winzerin von Albano.

Mein Herz hat oft dir Dank geschickt,
Dir, die wir Schönheit nennen;
Doch die am höchsten mich erquickt —
Die soll ich nimmer kennen?

Aus der Insel Island im äußersten Norden stammte der große Thorwaldsen und seine Künstler-Eingebung führte ihn zu dem formvollendenden Süden. Ein Beispiel, wie sehr Er darin seinen Beruf verstand, habe ich zu erzählen in der schönen Vittoria von Albano — eine Schönheit, so vollkommen, wie seit Menschengedenken hier nichts gesehen war und deren Ruhm bald darauf fast europäisch wurde, weil die Kunde von ihr durch Berichte und Bildniß-Versuche durch Europa getragen wurde.

Im Sommer 1820, als ich mit einer befreundeten Familie die heißen Monate in Albano zubrachte, und wir unsere geringen Bildungs-Fähigkeiten an den Schönheiten dieses glänzenden Landes übten, ritt ich eines Abends durch die Straßen des Städtchens. Immer nach schönen Erscheinungen in dieser auserlesenen Menschenrace suchend, um uns daran zu üben, sah ich ein junges Mädchen vor einem kleinen Hause sitzen und stricken. Sie blickte einen Augenblick empor, doch ihre schüchternen Augen kehrten schnell zu ihrer kleinen Arbeit zurück; aber in diesem Moment des Emporblickens sah ich eine Stirn und zwei Augen, deren fliegender Eindruck mir eine so vollkommene Bildung zu

ihnen gab, daß ich aufgeregt nach Hause kam, und meinen Frundinnen verkündete, sie hätten, wenn Nase und Kinn, die ich so schnell nicht begreifen konnte, mit Stirn und Augen harmonirten, das herrlichste Geschöpf zu erwarten. Erst nach 8 Tagen fanden wir dieses Wunder; denn das erst dreizehnjährige Töchterchen armer Winzer-Leute Namens Caldoni, in den streng jungfräulichen Sitten dieser Städte aufwachsend, kam selten aus dem Häuschen, das nur ein Fenster hatte, nur ein Stock hoch war und nur aus einer kleinen Küche mit geringem Vorraum als Wohnung und zwei sehr kleinen Schlafgemächern bestand. Diese Räume lernte ich nach Ablauf einer Woche kennen, als ich die Familie aufgefunden hatte und mit der einen meiner jungen Freundinnen der armen Familie einen Besuch machte. Von diesem ersten Besuche weiß ich nichts zu sagen, als daß wir die Wunderschönheit anstaunten, die in ihrem stillen Siege ihres glänzenden Namens würdig war. Ein stiller Sieg war es in der That; denn hinter ihrer Mutter sich zurückhaltend, überließ sie dieser unser wenig belebtes Gespräch. Sie hatte ein ärmliches Hauskleid an, welches ihrer Gestalt, die nicht unangenehm, aber nicht ansehnlich war, keinen Reiz verleihen konnte.

Die Mutter versprach, ihre Vittoria am nächsten Tage zu unserer Wohnung zu bringen. Sie kamen, das schöne Mädchen, aufs Sauberste mit dem Albaneser Kostüm angethan, in ihrem scharlachrothen Wams, dessen Aermel mit ächtem Golde verbrämt waren, und ihr über alle Beschreibung schönes Gesicht von vollkommen antiker Bildung war umrahmt von ihrem schneeweißen Kopftuche, welches nach dem Albaneser Frauenkostüme über der Stirn eine Pyramide bildet und über den Nacken in mäßiger Länge hinunterhängt. Der Mutter sah man zurückgewichene angenehme Bildung und feste Zeichnung der Gesichtszüge an, die aber ausgetrocknet waren. Außerdem zeigte sich an ihr keine Eigenschaft von Erheblichkeit. Neben ihr die von Jugend glänzende zierliche Tochter in der lautersten Fülle. Schönheit kann man sehen, aber nicht nennen; fern sei es daher, die jugendglänzende Vittoria, die hier vor uns stand, eher klein als groß von Gestalt, und dem gemäß verhältnißmäßig in jedem ihrer Theile, zu beschreiben. Es genügt zu sagen, daß jeder Schönheitskundige,

der sie sah, von ihrer Vollkommenheit überrascht war. In nachstehenden Thatsachen wird dieses merkwürdige Wesen erkannt werden; eine schwache Idee giebt das diesem Buche vorangesetzte Profil. Die Entstehung desselben wird unten erzählt; wo zugleich bemerkt ist, daß die Verkleinerung und der Stich der Zeichnung den Gehalt des Originals nothwendig verringern mußte. Wie eine Blume stand sie nun da, die uns nur dann etwas erwiederte, wenn wir sie anredeten; ohne zu erwägen, warum sie gerufen sei, jungfräulich bescheiden, mit ein bischen Schüchternheit ungewohnter Begegnung, aber ohne irgend eine beängstigte Verlegenheit, welche uns zum Muthmachen hätte auffordern können Ueberrascht durch ihre Schönheit, waren wir es noch mehr durch die Vollkommenheit des Benehmens dieses von der Natur zu volltönender Harmonie vollendeten Geschöpfs, einer Harmonie, die man durch die stille Würde der Wunderschönheit ihres Gesichts bis in die Tiefen ihrer Seele hindurch fühlte. Denn Jeder der sie sah, verfiel sogleich in ein Nachdenken, gemischt von genießendem Staunen und Hochachtung, welches zu beobachten wir schon in den ersten Tagen unserer Bekanntschaft reiche Gelegenheit fanden.

Sie hatte außer einigen weiblichen Arbeiten nie etwas gelernt, als die Gebete in ihrem Gebetbuch zu lesen, aber auch diese Uebung verloren, nachdem sie dieselben auswendig wußte — und dann die Hacke im Weingarten zu führen und die Weinranken im Juni abzupflücken. Dennoch war sie nach der ersten Viertelstunde ein mit diesen reich gebildeten Frauen gleichgeltendes Glied der Gesellschaft, faßte jedes an sie gerichtete Wort mit Leichtigkeit auf, antwortete genügend und treffend, verstand und erwiederte Scherz und Humor. So wurde mit ihr und den Fräulein in der ersten halben Stunde eine Vertraulichkeit, welche sie alle drei auf einerlei Linie, die Linie der Menschheit stellte, und dieselbe Art von wechselseitigem verbindlichem Benehmen erzeugte, die den Umgang der Gleichen mit den Gleichen bezeichnet. Sofort wurde ihr das Versprechen abgenommen, uns recht oft zu besuchen. Schon an den nächsten Tagen kam sie wieder; Künstler die uns besuchten, waren erstaunt und ergriffen, wie wir, und nicht Einer sah sie, der nicht sogleich heimlich sein Skizzenbuch hervorzog

und ihre Züge hinzuwerfen versuchte. Aber wir werden weiter unten sehen, mit welchem Erfolg.

Wie ein Lauffeuer verbreitete sich nun die Nachricht durch alle Künstler von diesem Wunder der Schönheit, welches uns zahlreiche Besuche unserer römischen Freunde verursachte. Mit der kühleren Jahrszeit, Ende Septembers, aber kehrten wir nach Rom zurück und die Frau Gesandtin von Reden, geübt in geschmackvoller Gastfreundschaft und dem Schönen ergeben, erwarb sich zuerst das Verdienst, diese schöne Natur der Kunst, so weit es möglich war, überliefert zu haben; die schöne Vittoria, ihr und der ganzen Familie lieb geworden, wurde nach Rom geladen, und vorerst auf eine Woche räumte die edle Frau ein Zimmer des Gesandtschaftshauses, damals die Villa di Malta (jetzt Eigenthum des Königs Ludwigs von Bayern) ein, in welchem das schöne Mädchen einige Stunden jeden Tages für alle Künstler zu sehen war, die in dem Zimmer Raum zum Arbeiten finden konnten. Eine ungeduldige Schaar von Künstlern eilten herbei. Thorwaldsen und Wilhelm Schadow waren die ersten, die ihre Geräthe und den Modellirthon herbeibrachten. Die Herren Maler gesellten sich alternativ dazu; auch ich (wenn es erlaubt ist, neben dem Großen vom Kleinen zu reden), in meiner Gewohnheit, merkwürdige, schöne oder befreundete Köpfe in meinem Album festzuhalten, nahm mir einen übrig gebliebenen Platz in dem beschränkten Raume. Aber, gleichwie von den Zeichnungen der vor der Vittoria zuerst thätig gewordenen Maler nichts zu sagen ist, so hatte auch ich nur zerrissene Blätter mißlungener Versuche von diesen ersten Tagen aufzuweisen, und eine gleiche oder ähnliche Demüthigung in den nächstfolgenden Jahren zu erfahren. Die Büsten von Thorwaldsen und Schadow sind vorhanden. Später werde ich auf dieselben zurückkommen.

Eine Bekanntschaft hatte sich uns angeknüpft mit der Familie Caldoni oder Cardoni (auf deutsch Distel), die aus Vater, Mutter, drei Töchtern (die älteste Clementina, eine verheirathete schöne Frau) und einem Sohne bestand. Wir fanden sie eben so rechtschaffen wie arm, und unsere Freundschaft zur Vittoria belebte das Band der Mildthätigkeit, das wir gern mit ihnen unterhielten. Vittoria

besuchte uns mannigmal, meistens von einem Theil ihrer Familie begleitet; wir lehrten sie Schreiben und vervollkommneten sie im Lesen; und weibliche Arbeiten, in denen die Fräulein sie übten, wurden ihr Mittel des Erwerbs. Nicht selten wurde bei solchen Gelegenheiten eine Zusammenkunft von einigen Künstlern eingerichtet, die sich an ihrer Schönheit versuchten; denn die Ehrbarkeit der Familie erlaubte nicht, so arm sie auch war, ihre Vittoria der Klasse der sogenannten Künstler-Modelle zu übergeben deswegen kam sie nicht anders nach Rom als in Begleitung ihrer Mutter oder Schwester, zumal nach dem Jahre 1824, da die Familie von Reden Rom verließ und die Verwaltung der Gesandtschaft mir zu Theil wurde. Seit dieser Zeit blieb ich der Beschützer dieser Familie; ich wohnte bei ihnen, wenn ich in Albano die Landluft genoß, denn sie nahmen später eine geräumigere Wohnung; und nur auf meine Einladung geschah es, daß Vittoria nach Rom kam, um sich sehen zu lassen, wofür ihr anständige Geschenke gemacht wurden, ohne die Form bezahlter Stunden, welche bei den Modellen statt findet. Nicht selten geschah es auch, daß ich auf den Wunsch mir befreundeter Familien, die auf Winterszeit in Rom waren und diese Merkwürdigkeit zu sehen wünschten, sie, begleitet von ihrer Mutter, nach Rom kommen ließ.

Manche Künstler fanden in dem Verlangen, sie zu malen, auch den Weg zu ihrem Hause in Albano, und so auch ein Maler aus Rußland, der, nachdem er in dem Caldonischen Hause zur Herstellung seiner Gesundheit eine Wohnung genommen, sie nachher als seine Frau heimgeführt hat. So kam sie Anfangs nach Reval, aber da das Klima sie quälte, hat ihr Mann sich in der Krimm angekauft, von wo her sie, als Mutter zweier Söhne, ihrer Familie günstige Nachrichten gab.

Ungeachtet der unzähligen Versuche, diese merkwürdige Erscheinung mit der Kunst zu ergreifen, ist Vittoria eben so merkwürdig dadurch geworden, daß die Kunst kein befriedigendes Bild von ihr erworben hat; als wollte ihre hohe Schönheit sich auch darin bewähren, daß auch Vittoria, gleich dem Begriff der Schönheit, für den es keine Worte giebt, ein Räthsel bleiben sollte.

Wie viele Verzweiflungen habe ich angesehen, wenn eine Anzahl von Künstlern in angestrengtester Bemühung um sie her saßen, und ihre Begeisterung von dieser Schönheit nicht zur Gestaltung bringen konnten. Wie manche derselben schlugen sich vor den Kopf, fast zum Haar-Ausraufen, und riefen aus: da sitzt sie in ihrer Ruhe vor mir! ich habe offene Augen, und meine Hand kann es nicht ergreifen, was so klar einleuchtend vor meinen Augen steht! Alles auf der Welt, was ich sah, habe ich malen können; nur sie nicht! Je länger sie da sitzt, desto schöner sahe ich sie werden und desto unmöglicher finde ich mein Unternehmen. Wohl gar habe ich gehört: „ich bin ein alter Praktikus, ich fürchte mich nicht vor dem Mißlingen" — und dennoch hatten solche die geringste Wahrscheinlichkeit des Gelingens für sich; denn sie faßten nicht das unabsehbare Wesen der Schönheit. Vittoria selbst, unter den Verzweifelnden sitzend, lächelte und konnte sie nicht begreifen.

So habe ich vier und vierzig Bildnisse nach ihr gezählt, die ich selbst gesehen — und wie viele mag es noch mir unbekannte in der bewundernden und fleißigen Künstlerschaft gegeben haben — und sage dennoch: die Kunst hat kein befriedigendes Bild von ihr, und sage es mit Zustimmung dieser vier und vierzig Künstler selbst, die ihr Bildniß versuchten. Was aber die Summe der Räthsel vermehrt, welche uns plagten, indem wir das Mysterium der Vittoria ergründen wollten, war, daß unter dieser großen Anzahl von Portraits sich kaum zwei fanden, die mit einander Aehnlichkeit hatten, kaum zwei also, die nach der angestrengtesten und talentbegabtesten Augen- und Seelenbeschauung dasselbe sagten, von einem kleinen Raume von einer Spanne lang, und noch weniger breit, enthaltend das Einfachste, das in einem einzigen Blicke aufs Klarste Einleuchtende, was es auf der Welt geben kann, — ein Menschengesicht.

Hätte ich doch dem großen Kant diese Erfahrung mittheilen können; er hätte stolz darauf sein dürfen, unter den Vielen, die den Begriff des Schönen auszusprechen versucht haben, dem Ziele am nächsten gekommen zu sein in seiner Definition: „Einheit in der Mannigfaltigkeit," welcher Definition dennoch das Haupt-Element, das Gefühl gebricht. An diese tiefsinnige Definition schließt sich die

Wahrheit an, daß Niemand eine Sache sieht, wie sie ist, sondern nur wie sie ihm erscheint, daß er bei der Beschauung eines Gegenstandes nicht aus sich selbst heraus kann; welches von der Unvollkommenheit eines jeden Individuums eine nothwendige Folge ist.

Wenn nun also die schöne Vittoria so erhöhet unter uns saß (denn wir pflegten auf einem erhöheten Tische ihr einen Sitz zu errichten), und mit jedem Momente die Majestät ihrer Schönheit vor den Kunstvertiefteren höher emporwuchs, indem wir die mangelnde Höhe ihrer Gestalt gänzlich vergaßen, und ein so erhabener Eindruck der Idee einer Königin oder Göttin Nahrung verlieh, so sahen wir in den Entwürfen, die Jeder gemacht, daß ein Jeder seinen Gesichtskreis auf sie übertragen hatte. Genre-Maler pflegten eine Bäuerin, ein armes Mädchen, oder gar eine Magd zu machen; Baron Stackelberg, der einige Male mitzeichnete, ein Fräulein. Thorwaldsens Büste von ihr, nicht das Schönste seiner Werke, Schadows Büste, noch weniger glücklich, ließen nicht eine von der ganzen Gegenwart bewunderte Schönheit errathen. Ein hübsches Jüngferchen kann man sie nennen, und in einem strengeren Augenblicke möchte man sagen, von jener: ein Kammermädchen oder Gesellschafterin aus Koppenhagen, von dieser: so etwas aus Berlin. Einigen der Künstler ist es sogar gelungen, ein häßliches Bildniß der schönen Vittoria zu machen. Horaz Vernets angenehmes Bildniß von ihr, eine ganze Figur in verjüngtem Maßstabe, zeigt ein Mädchen oder vielleicht eine Frau, mittleren Standes, im Sonntagskleide. Er selbst, resignirt in seinem unerreichten Versuche, sagte mit der ihm eigenen Schärfe von seinem Portrait: C'est un instant d'un instant de Vittoria. Dräger und Heß, diese Künstler höherer Richtung, wollten ihre Anfänge nicht fertig machen. Jener hat in einer naturgetreuen trefflich gezeichneten Skizze eines gemalten Portraits den Beweis hinterlassen, daß er sie tief aufgefaßt; dieser, der kurz vor dem Erscheinen der Vittoria durch sein Bild Apollos unter den Musen allgemeinen Beifall erworben, weigerte sich, mir sein Studium nach der Vittoria zu zeigen, mit der Entschuldigung, daß nach seiner Ueberzeugung wir kein Bild von ihr haben könnten, wenn Raphael nicht wieder auferstände. Biströhms Büste fand gerechten

Beifall und wurde mehrmals auf Bestellung von ihm wiederholt — und war nur eine entfernte Annäherung. Der Römer Tenerani ist vielleicht durch den Beistand der Nationalität, (meines Erachtens ist seine Büste im Jahre 1828 gemacht,) dem klassischen Geiste am nächsten gekommen. Sein Bildniß hat zugleich die allgemeine Natur, welche unabhängig von der Begränzung irgend eines Standes ist. Ein anderer Bildhauer in Rom, Trentanove (derselbe, welcher oben mit Mad. Catalani erwähnt wurde), hatte einen Grad von Individualität in ihr ergriffen, der sich in keiner andern Büste findet. Mit einiger Zufriedenheit über seine Arbeit, rief er mich in sein Studium. Als er von da auf meinen Vorschlag mit mir zu der oben erwähnten Büste Tenerani's ging, war er unter Ausdrücken der Hochachtung über dieselbe vor Erstaunen fast außer sich, über die gänzliche Abwesenheit irgend einer Aehnlichkeit dieses mit seinem Bildnisse, da doch beide eine Auffassung des Individuums zeigten.

Im Angesicht so zahlreicher Versuche auserlesener Künstler, während ich das schöne Mädchen selbst nach so oftmaligem Wiedersehn im Traume mit mir herumtrug und diesen unzählige Male zusammenwarf mit den ihr ähnlichen griechischen Idealen einer Minerva, eines Apollino, welche unsere Jugend-Ideen erziehen, schwebte es mir deutlich vor, daß wenn ein antikendurchdrungener Künstler, anstatt einer ausgeführten Arbeit, sich darauf beschränken möchte, die Grundzüge unserer Vittoria in einer einzigen reinen Linie niederzuwerfen, dieses das einzige Mittel sein würde, eine Idee von ihr in Anderen hervorzurufen. Denn reicher wird der Beschauer durch solche Beschränkung. Das Anschauen nur der reinen Grundzüge des Wesens der Idee erweckt die Phantasie, das Bild zu vollenden. Solche Begeisterung zum Ideal aber wird ihr entzogen, wenn der Künstler dem Umrisse Nebenbestimmungen hinzufügte, die, wo nicht ganz verfehlt, immerhin unter dem im Umrisse ruhenden Ideale sind. In dem Drange aber, ihr Möglichstes zu thun, verschmähten sie das Kleinere, welches indessen zugleich gewissermaßen das Höhere war, wenn es das höchste Ziel der Kunst ist, in thätigen Seelen ein Ideal zu erregen. Wie gesagt, war es auch für mich in der Anzahl der Anderen

ein ununterbrochenes und eben so unerreichtes Streben gewesen, das Bild der Vittoria auf einem Blatte vor mir zu sehen; und ich, der, Ideale suchend, die Kunst nur als ein lebenerhöhendes Geschäft ausübt, war nicht in dem Falle, von Kunstfertigkeit verführt, größere Ausführung zu versuchen. Acht Jahre lang hatte ich also in jeder Sitzung, die ich mehrmals zu Gunsten einiger Freunde selbst in meinem Hause veranlaßte, mich umsonst angestrengt, dies glänzende Ziel zu erreichen; dennoch, ungeachtet so zahllos mißlungener Versuche, fand ich das Ziel zu schön, um es jemals aufzugeben, und nie verließ mich der Muth, von Neuem nach dem Glanzpunkte hinzustreben; als eines Tags, da ich mir ihr Profil der rechten Seite, wo es schärfer als an der linken war, zum Gegenstande machte, ihr Kopf sich um ein Haar breit von mir abwandte, und also um eben so viel weniger als Profil wurde. In diesem Momente war es, wo mit Hülfe meiner geträumten Ideale aus dem schönen Kopfe mir die ganze Göttlichkeit auszustrahlen schien, welche in dieser seltnen Kreatur vereinigt war. Meine Hand flog, ich weiß nicht wie, und in wenigen Minuten stand ein Profil da, worin es mir zweifelhaft schien, ob es Hebe, Minerva, Apollino zu nennen sei. Ich sprang auf, und meine zugleich mit mir arbeitenden Freunde, unter denen Tenerani und Stakelberg waren, riefen mir Beifall zu. Es ist das Profil, dessen Lithographie dem Titel dieses Buchs voransteht. Ich gebe es als Andeutung, und brauche nicht hinzuzufügen, daß eine bis unter die Hälfte verkleinerte und lithographirte Kopei die Wärme des begeisterten Augenblicks nicht haben kann. Mit großem Schmerz muß ich hinzufügen, daß ein besseres Exemplar dieses Conturs, den ich aufbewahre, mir entwandt ist. Die Teneranische Büste giebt Zeugniß der Richtigkeit der Linie. Ich schrieb einst, als ich es in ein Stammbuch zu liefern hatte, diese Zeilen darunter:

Unser heiligstes Gefühl
Liebt nicht Worte laut und viel;
Eine zarte Linie nur
Ist der Schönheit Wunderspur.

Als ich eine Kopei dieses Profils, bevor es lithographirt war, einer Freundin, die Rom zu verlassen im Begriff war, für ihr Album gebracht hatte, gab dasselbe zu einem merkwürdigen Vorfalle Anlaß, den ich, als dem Wesen der Schönheit angehörend, mittheilen muß.

Das Blatt lag auf dem Tische, als der originelle Maler Zicheira, ein bejahrter Portugiese, der bei dieser Familie ebenfalls diesen Abend zubrachte, dasselbe zu Gesichte bekam. „Wo ist die Büste, wonach diese Zeichnung gemacht ist?" fragte er, „ich kenne diese Antike nicht," setzte er hinzu. Nicht wenig erfreut über diesen Irrthum, antwortete ich ihm: „Habt Ihr nicht von der schönen Vittoria von Albano gehört? dies ist ihr Profil." — „Ist es möglich," rief er aus, „eine solche Person lebt?" Nach mehreren Erläuterungen rief er aus: „Jetzt will ich Euch zeigen, was Schönheit ist! Gebt mir weißes Papier." Man wußte nicht, was er thun wollte, und gab ihm mehrere Blätter weißes Papier, mit Gewißheit aber etwas Gutes erwartend, denn er war ein geistreicher und lebhafter Mann. Nun umlegte er das Profil mit einigen Blättern so, daß nur die Hauptzüge von der Stirn bis zum Kinn zu sehen blieben. „Ich werde thun," sagte er, indem er mit dieser Vorbereitung beschäftigt war, „was Ihr nicht glaubt, bevor Ihr es gesehen habt: ich werde diesem schönen Gesichte alle Arten von Kopfbekleidungen geben, die mit einem so schönen Wesen verbunden werden können, und die allerverschiedenartigsten sollen ihm wohl stehen." In der That erfüllte er, was er versprochen hatte, zum angenehmsten Erstaunen der Anwesenden. Eine Madonna mit dem Schleier war die erste. Neues Papier wurde angelegt, und mit Erstaunen sahen wir einen Achill; der Helm gab den Augen das Feuer, dem Munde den Stolz, das göttliche Lächeln hielt den Helden-Charakter fest. Neues Papier, und ein Jünglingskopf mit dichten Locken, als wär es das Portrait eines Alcibiades, der muthwillig zu werden schien, stand vor unseren Augen, eine Nonne folgte ihm und die gesammelte Kloster-Devotion drang in das Gesicht und schien darin zu wohnen. Noch einige andere folgten.

Diese geistreichen Experimente bestätigten die oben beschriebenen

buntscheckigen Resultate der Künstler-Arbeiten eben so sehr, wie die Kantische Definition.

In dem innigsten Bedauern nun über den Mangel eines dauernden Bildnisses der schönen Vittoria habe ich wenigstens die Befriedigung des Verstandes zu erkämpfen gesucht, die Gründe dieser Unmöglichkeit aufzufinden, und durch Entwickelung derselben will ich das Kapitel von meiner schönen Freundin beschließen.

Erläuternd und zu schwachem Troste gereichend ist es, daß selbst von den Griechen, die in Ausübung des Schönen höher, als wir standen, nur wenige Köpfe vorhanden sind, welche das Ideal höchster Schönheit, das wir aus der Masse antiker Monumente uns bilden können, vollständig in allen Theilen eines Kopfs erfüllen. Heß stellte sich und seine Zeitgenossen dem Raphael nach, und Raphael war noch tief unter dem Phidias; es darf daher uns wohl nicht zu sehr demüthigen, wenn wir nicht die Idee einer Minerva und auch nicht die Vittoria, welche deren lebendes Ideal war, zu gestalten fähig sind.

Dieses vom Ideal. Aber ein Portrait? Die Schwierigkeit, ihr Portrait zu machen, welches, wie wir sahen, ein jeder versuchte, ist durch das Gesagte bereits ausgesprochen. Denn ihr Portrait war ein lebendes Ideal: Was ist es, das ein Portrait ähnlich macht? Das Hervortreten überwiegender Theile des Gesichts, in denen die Individualität besteht. In fast allen, noch so schönen, menschlichen Wesen, giebt es solche Theile der Form oder des Ausdrucks, welche aus den anderen hervorstechen, und durch die, von der Hand des Bildners ergriffen, die Aehnlichkeit des Bildnisses bewirkt wird. Nichts hiervon war in der Vittoria. Ihre Züge trugen alle ohne Ausnahme den Vollgehalt der allgemeine Begriffe von Jugend, Unschuld, Reinheit und Geist, und diese Vereinigung in die wunderbarste Harmonie der schönsten Formen zusammengeschmolzen, war der Inbegriff der Gestaltung ihrer Gesichtszüge; Einklang ihrer schönen Seele mit den vollkommensten Formen war ihr Individuum. Nicht ihre Züge allein, sondern auch das Zusammenschmelzen derselben war auszudrücken; diese Harmonie, die Aufgabe des Portraits der Vittoria. In diese Harmonie ließ sich nicht hineingreifen, um, wie die Maler

als unvollkommne Menschen nicht anders können, ihnen homogene Einzelnheiten herauszunehmen. Diese unzertheilbare Harmonie war im Bildnisse wiederzugebären, oder der Maler hatte nichts gethan, vielmehr Schlimmeres als nichts, denn er hatte die Harmonie zerstört, welche Vittoria hieß und sein Gegenstand war.

Wollte man von einem mehrstimmigen musikalischen Stücke eine Idee geben, und die beiden Mittelstimmen, oder eine derselben, auslassen, dann würde die obere und untere Stimme eine sehr magere Idee davon geben. Wären die Saiten noch obendrein verstimmt, dann würde der Ausdruck nur in unreinen Mitteln sich dem Gegenstande nähern. Und doch noch nicht einmal so viel waren die meisten Portraits der Vittoria, waren von ihrer Gestalt noch weiter entfernt als der Schatten von der Wirklichkeit. Andere gaben etwas Aehnliches ihrer Formen, konnten ihnen aber die Anmuth nicht verleihen. Noch Andere nahmen ihr Gesicht zum Anlaß, etwas ihr Fremdes, bald mehr, bald weniger schön, zu bilden. Sogar häßliche Portraits, wie gesagt — es ist unbegreiflich — haben wir von der schönen Vittoria gesehen.

Bei dem geistigen Vollgehalte ihrer Züge müssen wir auch die geistige Vollkommenheit dieses Meisterstücks der Natur zu der Summe der Schwierigkeiten ihres Portraits zählen.

Von Allem das Richtigste, in Verstand, Anschauung, Urtheil und Empfindung, wurde sogleich in ihr rege bei jeder Unterredung; Ernst und Scherz waren ihr gleich nahe und im leichtesten Uebergange. In mildem Wohlwollen sah sie sofort das Rechte mit Befriedigung, das Unrechte mit Unwillen, mit dem Maße der Aufregung, das zugleich dem Maße des begegnenden Falles, zugleich der Harmonie, die Vittoria hieß, gemäß war. Hierin sehen wir, wie weise das griechische Wort war, daß das Maß die Schönheit sei. Selbst wenn ein Unwillen ihre Stirn verfinsterte, blieb sie schön, und gehörte zu den Wenigen, deren Gelächter, selbst das ausgelassene, wohlsteht. Keine Lüge konnte sie sagen.

Alles, in ihrer beschränkten Lage, lebendig auffassend, kam sie doch nie in Handeln und Benehmen aus dem Gleichgewicht. Be-

wundernswürdig war die Einfachheit ihres ganz unverlegenen Benehmens, selbst wenn sie hereintrat in eine Vereinigung, zuweilen, von mehr als zwanzig Damen und Herren, zu denen ich sie hereinführte, um der Gesellschaft den Genuß eines so schönen Anblicks zu gewähren. Sie stand da, anregend und nur mild angeregt, als hätte ich eine Lilie hereingebracht. Diese jahrelange Bewunderung konnte sie ertragen; sie blieb immer dieselbe und nichts hat die Eitelkeit über sie vermocht. Sie selbst erklärte die Schönheit für einen Zufall, der einem Jeden begegnen könne. Mit ihrem lebhaften Gefühl für Freundschaft haben wir nie eine Leidenschaft für einen Mann bei ihr gesehen. Neben ihr auch konnte kein Wunsch sinnlicher Natur aufkommen; denn nur geistig edel waren ihre vollkommenen Formen. Das Wort: „verlieben" hatte keinen Raum in einem Verhältnisse zu ihr; denn wer war kühn genug, die ausschließliche Beziehung des Einen zur Einen, die dieses Wort in sich schließt, an sich zu reißen; wer der sich fühlte, so hoch zu stehen, um besitzen zu dürfen, was er nur bewundern konnte? Die Albanesen, Bauern und Kleinstädter, wußten nicht, daß sie schön war. Aehnliches Unverständniß ist uns auch vorgekommen in Leuten sinnlicher Richtung. Der Künstler, der sie heimgeführt, und nach den letzten Nachrichten in der Krimm mit ihr zufrieden lebt, hatte ein sehr schwaches Gesicht; aber auch ohne Augenweide mußte sein Schönheitssinn die reichste Nahrung in ihr finden; denn auch der Blinde, der ein Künstler, muß in ihrer Nähe das Schöne ihres Ganzen empfinden, so wie man im Anblick ihrer Züge sich nur an ihrer schönen Seele weidete.

X.

Koch, der Landschafts- und Geschichtsmaler.

Wo immer weilt des Alpensohnes Fuß,
Ihm lächelt die Natur mit Muttergruß;
Sie lehrt sein Wiegenlied den Nachtigallen,
Den Quellen, die vom Fels auf Blumen fallen;
Und seine Pulse schlagen spät und früh
Im Takt der Erd' und Himmelsharmonie.

So jener Hirtenknabe, lieb-umfaßt,
Wuchs auf, gleich einem Prinz im Feen-Palast;
Ihm wurde die Natur ein Liebesglück,
Sie gab sich ihm, er sie im Bild zurück;
Naturdurchglüht, blieb jung er alle Zeit,
Weil die Natur sein junges Herz geweiht.

In ihrer höchsten Glorie sehen wir die schöne Kunst, wenn wir durch den Menschenwerth des Künstlers die Wechselwirkung zwischen ihm und seiner Kunst veredelt erblicken. Diese Wahrheit setzen wir voran, indem wir dem genialen Koch, dem Landschafts- und Geschichtsmaler, geboren am 27sten Juli 1768 in Elbingalp im Lechthale, der uns im Jahre 1839 in Rom durch den Tod entrissen ward, in einigen Andeutungen seiner trefflichen Eigenschaften ein Denkmal zu setzen uns vornehmen. Nur wenige unmittelbare Bezüge auf die Werke des Künstlers können hierin enthalten sein. Worte sind arm, wenn Kunstwerke besprochen werden. Kochs Werke sind mancherorten, die Anerkennung derselben steigt jeden Tag, weil er, über seiner Zeit stehend,

während seiner Lebenszeit die Freude sie gewürdigt zu sehen entbehren mußte. Wenn die Bewunderer derselben fragen, wer und was der Künstler war, so wünschen die hier niedergelegten Darstellungen so zu sein, daß sie Beziehungen der Werke auf den Meister, und von diesem auf jene hervorrufend, den Blick in die Menschheit und zugleich in die Kunst bereichern.

Zu solchem Vorhaben ruft uns hier der Mann, in welchem ein klarer Kopf mit leichtester Auffassung, ein künstlerisch-philosophischer Ideenreichthum, das aufopferndste Wohlwollen, die lebhafteste Erregbarkeit durch das Große und Menschlich-Tüchtige, und Liebe zur Wahrheit und Freiheit vereinigt waren.

Kochs hervorstehende Richtung als Landschaftsmaler, gewährt uns den Anlaß, über den Werth dieses Kunstzweiges eine Bemerkung vorangehen zu lassen. Maler der Historie habe ich nämlich zuweilen nicht die volle Achtung vor der Landschaftsmalerei bezeugen sehen, welche derselben in der That gebührt, wenn sie durch poetischen Gehalt der historischen Malerei zugezählt werden muß. Nicht nur die christlich-historische Malerei bringt in Darstellung heiliger Personen einen Ausfluß der Gottheit zur Erscheinung, sondern auch die Landschaftsmalerei, in Anwendung ihrer poetischen Kraft, übt dasselbe Geschäft, wenn sie in Himmel, Bergen, Thälern und Flüssen, die Werke Gottes zur Anschauung bringt. Befinden sich ja auch die christlichen oder anderen ausschließlich so genannten historischen Maler in demselben Falle, wenn sie zur Erhöhung des Werthes ihrer Werke mit ihren handelnden Gruppen Landschaften zu verbinden haben. Auch sie sind dann Dichter in den stilleren Werken Gottes, und geben dadurch zu erkennen, wie jeder Zweig der Natur, kunstgerecht ergriffen, der Kunst angehöre. Müssen nicht auch sie sich auf Sommermorgen, Abenddämmerungen, Baumgruppen verstehen, die ihren Gegenständen angehören? Die Landschaftsmalerei, als für sich bestehender Kunstzweig, ist analog der Instrumental-Musik, denn beide haben erst nach Entladung des Kunstgenies in heiligen Gegenständen eine würdige Stelle für sich in der Kunst eingenommen. Außer unserem Koch haben wir treffliche Künstler sich in Rom in dieser Kunst emporarbeiten gesehen,

wie Preller aus Weimar, Reinhold aus Süddeutschland, Michelon aus Frankreich, Braneis aus Cassel, Villers aus Oldenburg, Marco aus Oesterreich, Dessoulavy, Williams aus England, Castelli, ein Römer, und manche Andere. Reinhard aus Bayreuth und Catel aus Preußen, die ein halbes Jahrhundert hier lebten, sind Jedem bekannt und ihre Werke durch alle Länder verbreitet.

Kochs frühe Jugendzeit erinnert uns an die des Giotto. Auch er, ein Hirtenknabe, neben seine Schaaf- und Ziegenheerden gelagert, zeichnete, nach angeborenem Beruf, in den Sand, auf Stein, auf Blätter, was aus der Natur in seiner jungen Seele sich spiegelte. Eine Bibel gerieth in seine Hände: die phantastischen Bilder der Offenbarung Johannis, erregten ein großes Getümmel in dem kleinen Kopfe. Nach wenigen Tagen wußte er die Apocalypse auswendig, zur Verwunderung der Geistlichen. So auch des Bischofs von Augsburg, Baron von Armgelder, eines geistreichen Mannes, der, aufmerksam auf den Knaben, sich sogleich zu seinem Beschützer machte. Zuerst war dieser Menschenfreund darauf bedacht, die aus der originellen Lebhaftigkeit des Knaben hervorleuchtenden Fähigkeiten durch Unterricht zu nähren, und that ihn in das Seminarium zu Dillingen. Die Grammatischen Studien aber, in die er dort eingeführt wurde, mochten zu sehr kontrastiren mit der Ideenwelt, die in seinem Geiste schon aufging; denn schon hatte er das funfzehnte Jahr erreicht. Zu seinem Glücke aber wurde sein Kunstberuf von dem dortigen Professor Schnöller erkannt, und unter Mitwirkung dieses würdigen Mannes gab der gütige Bischof den jungen Koch in die Lehre bei dem Bildhauer Ingerl in Augsburg.

Doch zum Maler geboren, und schon seit seinen ersten Jugendeindrücken mit der farbenreichen Natur im Verkehr, erschien ihm die Bildhauerei zu arm. Er lernte nichts bei seinem Lehrer, und wurde noch mißhandelt von ihm. Vielleicht war es seine schon so früh hervortretende Selbstständigkeit, die den Unwillen dieses Lehrers vermehrte. Eine Anekdote, die er gern erzählen mochte, scheint hierauf hinzudeuten. Es mochte ein Versuch seines Lehrers sein, die Anlagen zur Malerei des angehenden Jünglings zu prüfen, als derselbe ihn vor das in

Augsburg damals am meisten bewunderte Kirchengemälde, eine Himmelfahrt der Jungfrau Maria von Lanfranco, hinführte. Aber die Natur hatte das Auge des Knaben in seinen Gebirgen zu sehr mit Klarheit ausgestattet, als daß er an dem durch übertriebene Lasuren schwärzlich gewordenen Bilde Gefallen hätte finden können. Er erwiederte: „mir scheint dies eher eine Höllenfahrt."

Sein weiser Beschützer nun sandte ihn, nach kurzem Aufenthalt in Augsburg, im Jahre 1787 zur Karlsschule in Stuttgart, um die Zeit, als Schiller daselbst so eben seine Schulzeit beendet hatte. Dort wurde Koch in alle Wissenschaften, die Theologie ausgenommen, eingeführt, und machte so reißende Fortschritte, daß er die Lehrer in Erstaunen setzte. Zu gleicher Zeit besuchte er die mit dieser Schule verbundene Akademie, wo sein Talent für die Malerei ihn so schnell zu ansehnlicher Fertigkeit brachte, daß diese Fortschritte auch die Veranlassung wurden, seinem dortigen Aufenthalt ein Ziel zu setzen. Der sprudelnde Geist seiner aufstrebenden Fähigkeiten brachte gar bald mancherlei kleine Werke von ihm ins Publikum. Sein muthwilliger Humor trieb ihn mannichmal zu Karrikaturen. So kam die Kunde seines Talents in Umlauf, und, der Ordnung seiner Studien entgegen, ward er oft genöthiget, bei Decorationen im Theater Hülfe zu leisten. Dieses, und der mit seinem Element, der freien Natur, so sehr contrastirende Schulzwang machten ihm seine Lage unerträglich. Im schon wachsenden Bewußtsein innerer Kraft entfloh er im Jahr 1792 und wandte sich nach Strasburg, wo er einige Freunde hatte. Im Rausche der Freude über seine Befreiung, und durch den Gedanken begeistert, den Boden des erneuten Frankreichs zu betreten, schnitt er, mit übermüthigem Humor, seinen statutmäßigen Zopf ab, der ihn als unnatürlicher Zwang schon lange geärgert hatte, siegelte ihn ein und schickte ihn an die Akademie. Unter den Kuriositäten dieser Flucht glänzt als eine unternehmende Studententhat, daß er, um schneller fortzukommen, in Stuttgart für vier Gulden ein Pferd kaufte. In Freudenstadt, bis wohin dasselbe ihn trug, verkaufte er es für dieselbe Summe, und kam zu Fuß glücklich in Strasburg an. Hier ward er gut aufgenommen. Jakobiner, die er durch seine Originalität und sein Talent interessirte,

zogen ihn an sich, und suchten ihn, umsonst, in die Schule des berühmten französischen Malers David zu bringen. Jedoch nicht lange fand er Geschmack an seinen neuen Verhältnissen. Er sah ein, sagte er, daß das wilde Freiheitswesen keine wahre Freiheit sei, und sehnte sich hinaus in die freie Natur. Er ging im September 1795 in die Schweiz, zuerst nach Basel, dann nach Biel und Neufchatel, und verweilte am längsten im Berner Oberlande, wo er in reicher Abgeschlossenheit mit seiner ganzen Jugendkraft sich in die Natur vertiefte. Es werden von seinem Schwiegersohne einige seiner Studien aus jener Zeit aufbewahrt, die sich auszeichnen durch schöne Linien und durch seine Unabhängigkeit der Auffassung und Behandlung, worin er sich selbstständig über seine Zeit erhob.

Von der Alpennatur, seiner Jugendnährerin, von der er nun neu befruchtet war, sehnte er sich nach Italien; im Winter 1795 erreichte er Florenz. Dort sah er zum ersten Male reiche Kunstsammlungen, und als er sich von den Gemälden des ihm noch unbekannten großen italiänischen Styls umgeben sah, war die wilde Freude, die ihn ergriff, so unbändig, daß sie ihn in einige Verlegenheit brachte. Ein derber Jüngling aus den Tyroler Bergen, den noch keine städtische Gesittung umgestaltet hatte, von niegefühltem Kunstentzücken durchtobt, machte er in den Sälen der Gemälde solche ausgelassene Sprünge, daß die Kustoden, nach vergeblichen Zurechtweisungen, ihn wegschaffen mußten, und erst wieder hereinließen, als ein Vertrag mit ihm über mäßigeres Benehmen abgeschlossen war.

Auf der Reise war er mit einem Engländer von gediegenem Kunstsinn, dem Doktor Nott, bekannt geworden, einem hoch vortrefflichen Mann, der mit seiner wohlwollenden Wärme auch für Koch's edle Natur eine lebhafte Zuneigung faßte. Mit diesem traf er, nach Verabredung, in Neapel wieder zusammen. Hier lernte er Hackert kennen, der ihm jedoch nicht zusagen konnte. In Rom aber, wo er im Frühjahr 1796 ankam, ward er aufs Lebhafteste angezogen von dem durch antike Kunst befruchteten Talente Carstens', dessen Freund er wurde, und an dem er bald darauf in Noth und Krankheit die zarteste Aufopferung übte.

In Rom bemächtigte sich seiner hochgebornen und durch fruchtbare Studien reich ausgestatteten jungen Künstlerseele, die bisher nur mit Bergen, Himmel und Bäumen umgegangen war, die glühendste Begeisterung auf dem classischen Boden der neuen Welt, in die er eingetreten war. Seine auf der Karlsschule mit Geschichte und Wissenschaft genährte Einbildungskraft fing hier an, ihren schöpferischen Schwung zu nehmen. Ein wilder Jüngling zwar, hatte er dennoch, was er dort mit seiner leichten Fassungskraft gelernt, auf seine Wanderungen mitgenommen. Alle Epochen der Vorzeit waren, mit seltener Kraft des Gedächtnisses, Eigenthum seiner Seele geworden. So ausgerüstet, konnte er sich in Rom, im vollsten Sinne des Worts, als ein Bürger der Weltstadt fühlen: und seine erfüllte Phantasie, in alle Zeitalter versetzt, sah sich dergestalt überwältigt von Gedanken und so sehr gedrängt zu künstlerischen Ergießungen, daß er in stetem Erfinden und ungeduldigem Schaffungsdrange zu sorgsamem Malen sich nicht die Zeit nehmen konnte, sondern seine Kompositionen, sowohl historischer Bilder, als erfundener Landschaften, meistens nur zeichnete, oder in den ihm schneller gehorchenden Wasserfarben niederwarf. In seinen Mappen haben sich aus seiner ersten römischen Zeit sieben und dreißig Kompositionen nach Ossian, als Zeichnungen, und der Schwur der Franzosen bei Centesimo als ein geistreich radirtes Blatt erhalten.

Unter seinen Freunden waren ihm die nächsten Thorwaldsen und Carstens; er trat aber auch in Verbindung mit den Riepenhausens und Wallis, einem Landschaftsmaler in einem Style, dem seinigen ähnlich; und begünstigte den mit vorzüglichen Eigenschaften begabten und würdig aufstrebenden historischen Maler Schick. Auch hatte er Verkehr mit dem sogenannten Teufelsmüller, der, mehr zum Dichter als zum Maler geboren, durch sein vergebliches Streben in der Malerei sich um seine eigentlichen Gaben brachte, die er obendrein durch seine Rivalität mit Göthe verkümmerte.

Nachdem durch Carstens Tod ihm ein geliebter Freund entrissen war, in dessen Umgange er so große Befriedigung gefunden, wohnte Koch mit einer überwiegenden Richtung, die er damals zum classischen

Alterthum genommen, zwei Jahre lang mit Thorwaldsen zusammen, der in Hochschätzung der Werke des Carstens mit ihm übereinstimmte, wie Thorwaldsens Kunstsammlungen beweisen.

Nach Ablauf dieser Zeit verlor Rom seine würdige, geistesbehagliche Stille durch das Eindringen der Franzosen in Italien. Koch, der mit seiner Lebendigkeit in Allem lebte, was die Welt bewegte, nahm sein ganzes Leben lang sehr vielen Antheil an der Politik. Anfangs ließ er, wie viele andere junge Männer, sich hinreißen durch den aus Frankreich sich heranwälzenden Freiheitstaumel, ja er nahm sogar Anfangs Theil an der Ausgelassenheit der wilden Freiheitsverbreiter. Als aber diese zerstörende Macht sich den Völkern aufdrängte, und die italiänischen Republiken betrügerische Spielereien ihrer gewinnsüchtigen Leiter wurden, kehrte er zu seiner Kunst zurück. Am Meisten zog ihn die seinem Jugendlande verwandte großartig-würdige Natur der Sabiner Berge von Olevano, Civitella, Rocca San Stefano und San Francesco, und die dortige abgesonderte Gebirgswelt an. Noch anziehender wurde sie ihm durch die Liebe zur Cassandra Ranaldi, Tochter eines Bürgers von Olevano, die er im Jahre 1805 heirathete. Zwischen 1806 und 1807 radirte er die bekannten zwanzig Blätter Landschaften, zu deren Mehrzahl er den Stoff aus jenen reichen Gegenden nahm. In jener Zeit war es, wo er den Styl der historischen Landschaft, von der ihm angebornen Richtung geleitet, in sich vollendete, einen Styl, in welchem der Künstler die einzelnen Naturerscheinungen in sein schaffendes Individuum verschmilzt, und anstatt einzelner Augenblicke das Ewig-Schöne der Natur zum Bilde macht. In dieser Kunst-Auffassung der großen Züge der Natur hat man ihm die erste Stelle in unserer Zeit eingeräumt, und vor derselben kann man nur Rubens, Salvator Rosa und die Poussins neben ihn stellen. Von den tiefen Blicken in die ewige Natur, zu welchen unseren Koch, wenn er von großen Gegenständen begeistert war, seine hohe Richtung befähigte, sind mir einige merkwürdige Beispiele bekannt. Aus dem Thale der Egeria vor der Porta San Sebastiano unweit Rom, welches er überhaupt sehr gern hatte und benutzte, nahm er das Motiv zu seinem schönen Bilde, dem Raube des Hylas. Er hat aber die

Gegend, in welche die Dichtung diese Mythe versetzt, so richtig getroffen, daß ein Reisender, der vom Thracischen Bosphorus zurückkam, dem Koch zu seinem richtigen Traume der Wirklichkeit Glück wünschte. Als dies geschah, erwiederte er: beim Anblick seines Bildes vom Antonius, dem Anachoreten in der Thebais, habe ein Engländer ihm gesagt: „Man sieht, daß Sie in Nubien oder Abyssinien gewesen sind." Aber er war nie dort gewesen.

In jener Zeit auch war es, wo er sich mit großem Eifer in die christliche Kunst warf, wo er sich in die alten christlichen Gemälde in Assisi und Pisa vertiefte. Die Natur-Frische und der tiefe heilige Ernst dieser Werke fanden den lebendigsten Anklang in ihm. Diese und die Divina Comedia des Dante, welche bekanntlich die Malereien des 14ten und 15ten Jahrhunderts beseelte, gaben ihm eine neue Richtung. Eine gewaltige Sympathie zog ihn zu diesem großartigen Dichter, und von jener Zeit an, machte er, während dreißig Jahren, zum Inferno, weniger zum Purgatorio, eine Reihe von Kompositionen, in denen allein man seinen Beruf zum historischen Maler erkennt und in denen er eine ihn so hoch zierende nahe Verwandtschaft mit dem größten Dichter des südlichen Europa's bekundet. Diese Sammlung würde, wenn dieselbe in einer Kunstanstalt zugänglich wäre, jungen Talenten erweckend und gedeihlich sein. Für jetzt ist sie es in geringerer Ausdehnung in den Händen von Kochs Schwiegersohn, des Malers Witmer in Rom, der gleichwohl diese trefflichen Werke mit der ihm eigenen Humanität Jedem gern zeigt und erläutert, und auch bereit ist, zum Besten der Kunst, gegen angemessene Bedingungen, sich von denselben zu trennen; um hierdurch auch vielleicht den Wunsch zu erreichen, sie für die Sache der Kunst in Kupfer gestochen zu sehen. Koch hat vier dieser Kompositionen in früherer Zeit selbst radirt; aber ihm fehlten die Mittel zu einer so großen Unternehmung, und ein befreundeter Mann, der sich hierzu mit ihm verbunden hatte, starb vor der Ausführung.

Wenige Menschen haben den Dante, im Ganzen und im Einzelnen, so tief aufgefaßt, wie Koch. Wenigen ist es gegeben, den großen Dichter so klar, so tief und in seiner ganzen Eigenthümlichkeit auszu-

legen, wie er, mit verwandtem Geiste, oft in seinen lebenvollen Gesprächen es that.

Es war in den neunzehn Jahren, von 1796 bis 1815, wo er sein Genie an Gegenständen der mannigfaltigsten Art übte. Vielleicht war der zu ausgedehnte Umfang seines künstlerischen Interesses ein Hinderniß vollendeter Ausbildung in einer auserwählten Richtung. Was hiernach in seiner Ausbildung ihm beschränkend war, hatte dennoch einen großartigen Grund in seinem Charakter: wie er nämlich überall nur Eine Kunst sah, so konnte er sich nicht darauf beschränken, nur in Einem Zweige Künstler zu sein. Sein Antheil an den politischen Wendungen der Zeit war es nun wieder, was seine Schritte leitete. Empört, daß sich aus dem französischen Freiheitskampfe ein Despot erhob, dessen Macht sich auch über Rom's geweihten Boden verbreitete, verließ er, trotz der Aussichten zu einer künstlerischen Anstellung, die der französische Gouverneur, General Miollis, ein Mann von ausgezeichneter Kultur, ihm eröffnete, die ewige Stadt im Jahre 1812, um sich in seiner germanischen Heimath unter den Feinden Napoleon's niederzulassen. Er ging nach Wien, wo er drei Jahre blieb. Dort hat er sich nicht behaglich gefühlt. Er hatte sein stark gezeichnetes und energisch ausgeprägtes Individuum durch alle verschiedenen Verhältnisse der Gesellschaft stets selbstständig hindurch getragen; er hatte nicht aufgehört ein Tyroler Gebirgsbewohner innerlich und äußerlich zu bleiben; die Formen der Hauptstadt mußten daher stets contrastiren sowohl mit den Eindrücken die er empfing, als mit denen die er erregte; und zwar ganz vorzüglich in Beziehung auf die Kunst, die dort immer unter systematischer Leitung von Akademikern getrieben ward, mit vorherrschender Technik, in welcher Koch hingegen sich nur so ausdrücken konnte, wie sein zwang-ungewohntes Individuum es ihm eingab; wovon die natürliche Folge war, daß er nicht verstanden wurde. Er sehnte sich hinweg; aber der Kongreß fiel in jene Zeit und führte merkwürdige Männer nach Wien, deren Umgang ihn anzog, als die Humboldt's, Friedrich Schlegel, Baron Giovanelli, Herr von Pilot, Peter Hofbauer, und von Künstlern Schnorr und Rost;

dies that auch seinen Finanzen wohl. Er erhielt Aufträge, und gewann dadurch die Mittel, nach Italien zurück zu kehren.

Im Jahre 1815 verließ er Wien, und nahm um so lieber seinen Weg nach Rom zurück, da das französische Gouvernement dort gestürzt war.

Gleich einem nach überstandenem Heimweh in die ersehnte Heimath zurück gekehrten Wanderer, warf er sich nun mit ganzer Macht wieder in die Arme der großen Natur der Sabiner Gebirge; und unübertreffliche Gemälde und Zeichnungen, von denen mehrere der schönsten von Thorwaldsen erworben sind, gingen aus seinem Studium hervor.

Nur mit großen göttlich-innigen Worten, in heiligster Stille, redet die unversehrte Natur zu ihren Eingeweiheten in jenen einsamen Gebirgen, wo alles Schöne groß, und alles Große mild ist, wo wir Schaafe und Ziegen mit ihren stillen Hirten auf den Vorsprüngen der Felsen sehen, wo auf schwach betretenen Pfaden, die sich durch Gestein und Gebüsch und gewürzhafte Thymian und Rosmarin winden, nur einzelne Männer, Kinder oder Frauen, oder kleine Gruppen, tonlos von Hütte zu Hütte sich hinbewegen, in Geschäften, die nur diesem oder auch dem nächsten Tag gelten. Keine Räderspuren sind dort, nur Spuren der Hufe von Saumthieren und kleinen Heerden, und unbeschuheter Füße, von denen fünf wohlgebildete Zehen und der runde Hacken dem Sande eingedrückt sind.

Dort im unmittelbaren Verkehr seiner Seele mit so großer Natur mannigfacher Gipfel, Thäler, schattiger Schluchten und hochnistender ärmlicher Städtchen, zog er die seiner hohen Stimmung verwandten Dinge an sich, und fern vom Getreibe der Gegenwart zog es ihn in die primitiven Zeiten des Menschengeschlechts. Etwa dreißig Kompositionen aus dem alten Testament, welche in dem Museum Ferdinandeum in Inspruck aufbewahrt werden, entstanden damals; auch sechs Kompositionen aus dem Aeschylus, und mehrere andere aus der alt-mythischen Welt der Griechen.

Ein solches Treiben war es, worin sich von nun an bis ans Ende seines Lebens die Thätigkeit dieses großartigen Mannes concen-

trirte. Wohl Niemand hat, so sehr wie er, die handelnden Scenen lebendiger Wesen mit der Landschaft zu verbinden und dadurch eine wechselseitige kunstgemäße Bedeutsamkeit hervorzubringen gewußt; worin, von großen Männern, nur Rubens ganz und Nikolas Poussin einiger Maßen ihm zur Seite gestellt werden kann. Wenn wir, als Experiment, die lebendigen Gruppen aus einer seiner Landschaften hinwegnahmen, so entstand nicht etwa eine bloße Leere, sondern die Lücken beschädigten auch die Schönheit der Landschaftslinien.

Je älter er wurde, desto mehr näherten sich seine Werke der Einfachheit des klassischen Alterthums, desto mehr aber entwichen dieselben der in seiner Zeit herrschenden Art des Ausdrucks und Vortrags; desto geringer daher war die Anzahl derer die ihn verstanden. Wie manche, selbst tüchtige Landschafter in ihrer Art, sind von Rom weggegangen, ohne in seinen Werken den vollen Inhalt erkannt zu haben, den tiefen Inhalt, der darauf ruht, daß mit der reinsten Natur begabt die Augen waren, mit denen er ihren Stoff in sich nahm, und mit der reinsten Natur erfüllt die Hand, mit welcher er sie in Zeichnungen und Gemälden gestaltete. Es kommt hier darauf an, den Kern herauszufinden aus einer den Zeitdialekt verschmähenden naturgemäßen Art sich auszudrücken; welches nicht fehlt dem, der eines großen Mannes große Gedanken fühlen kann. Solcher aber haben wir, auch unter den jüngeren Künstlern einer höheren Richtung, gesehen; und wenn Koch mit ihren Arbeiten zufrieden war, fragten sie nach keines Anderen Lob oder Tadel mehr.

In seiner Wahrhaftigkeit waren Kochs Urtheile streng. Seine Mißbilligung übte er nicht selten mit einem Grade von demüthigender Naivität aus; aber das Wohlwollen das aus seinen eben so muthwilligen, als ehrlichen großen blauen Augen sprach, nahm alles Verletzende hinweg.

Was Farbensinn heißt, finden wir nie hervorstechend in Kochs Werken. Die Poesie in dem eigenen weiten Reiche der Farbe, wie Correggio, wie Claude Lorrain sie übten, war keine seiner Gaben. Eine bescheidene Farbe bezeichnet indeß die großartigen historischen Künstler, worin wir an Buonarotti erinnern. Einschmeichelnde Mittel

der Färbung sind ihnen fremd, welches indeß den Sinn und die Ausübung des Zaubers seelenvoller Wirkungen durch Hell und Dunkel, wie Rembrandt that, nicht ausschließt. Kochs Großartigkeit nun ist mannichmal trocken und kann sogar zuweilen abstoßend und hart werden. Die anspruchslose und kindliche Sorglosigkeit seines Vortrags verdunkelt zuweilen den reichen Inhalt seiner Werke. Zu einer Leichtigkeit im Technischen hat er, scheint es, deshalb nicht gelangen können, weil er zu früh der handübenden Schulzeit entfloh, und nachher seine Thätigkeit sich auf zu mannigfaltige Gegenstände verbreitete. Ja, man möchte seinen Vortrag, der fern von Allem war, was Machwerk heißt, zuweilen etwas unbeholfen nennen dürfen. Aber Kochs Werke sind durch ihren Inhalt reiche Ergüsse zur Nahrung der Phantasie und des Verstandes; sie werden unentbehrliche Freunde, wenn sie Hausgenossen wurden, oder wenn man nur Bekanntschaft mit ihnen gemacht. Koch wollte nur die unveränderste Sprache der Natur, und sein naturerfüllter Wahrheitssinn verschmähte jeden Effekt, der ungeschminkte Natureindrücke durchkreuzte. Er pflegte und reichte das Ewige, und seine Stille besiegte den übertönenden Eindruck der Effektgemälde. Einen merkwürdigen Beweis hiervon hatten wir vor einigen Jahren bei Gelegenheit einer Ausstellung der Gemälde der Künstler aus Oesterreich im Venezianischen Pallaste. Hier hatte Koch eine Landschaft ausgestellt, auf welcher eine von dem Oesterreichischen Botschafter bestellte Vedute der Kirche San Giovanni e Paolo der Hauptgegenstand war; alles in seiner anspruchslosen Farbe. Am ersten Tage war dieselbe umgeben von vier guten Landschaften, die durch Farbenaufwand seine bescheidenen Farben übertönten. Das Publikum verweilte bei den letzteren und Kochs Bild wurde nur von Wenigen betrachtet; die Künstler hingegen, deren Werke jene waren, beschämten das Publikum, und wurden gewahr, daß sie neben Koch nicht stehen konnten. Denn am folgenden Tage waren zwei derselben an der entgegengesetzten Wand des Zimmers zu sehen. Einige Tage später das dritte, und nach fünf Tagen hatte auch das vierte der Effektgemälde sich in einen andern Theil des Saales davon gemacht.

Koch, neben seinem satyrischen Muthwillen, in welchem er immer jung blieb, ermangelte nicht der Demuth, welche unfehlbar allen großen Geistern gehört, und hat nie einen Grad von Künstlerneid gekannt. Als Lord Bristol um das Jahr 1796 nach Rom kam, und von Koch Gemälde verlangte, brachte er, der sich gegen Carstens noch als einen Anfänger betrachtete, ihn zu diesem und mehrere Bestellungen des Lords waren die Folge davon. Seine eigenen Werke aber waren ihm nur in dem Augenblicke lieb, da er sie machte; er gab viele seiner Zeichnungen weg, wo er einen Wunsch sah, sie zu besitzen. Unzählige Reisende haben solche Gedächtnißgaben von Rom weggetragen, und wenn seine Freigebigkeit zuweilen mißbraucht wurde, dachte er nicht daran, daß solche Geschenke sein spärliches Einkommen hätten vermehren können. In seiner Großartigkeit war ihm auch jene Angst vollkommen fremd, mit welcher arme Talente ihre Studien verbergen. Kochs Zeichenbücher standen in seiner Freude, das Schöne zu verbreiten, einem Jeden offen, sie zu sehen oder daraus zu copiren; und so wenig konnte seine große Seele sich zu dem Kleinen hinablassen, daß er sogar die Flecke nicht beachtete, mit welchen die Bücher ihm zuweilen zurückgegeben wurden. An aufstrebende Talente, wo er sie naturgetreu befand, knüpfte er, sobald er sie sah, sein künstlerisches und menschliches Wohlwollen, und opferte mannichmal sehr viele Zeit auf, um ihnen beizustehen. Alles war Großmuth in ihm. Die Arbeit seines größten Feindes, wenn sie gut gewesen, würde ihn erfreut haben. Eben so scharf und lebendig eiferte er aber auch gegen alles Schlechte, Niedrige, Flache, Ueberbildete. Denn, als ein reiner Naturmensch geboren und, energisch und treu, stets so geblieben, war es ihm unmöglich, auch nur eine Falte seiner Gesinnung zu verbergen. Keine Lüge, nicht einmal aus Noth oder im Scherz, konnte er sagen; und so unbekannt war er mit der Unwahrheit, daß wir oft herzlich gelacht mit ihm haben, wenn er, gleich einem kleinen Knaben, zuweilen das Unwahrscheinlichste, was ihm erzählt war, geglaubt hatte.

Wohlwollend und hülfreich, in sympathischen Berührungen, kam er leicht aus dem Gleichgewicht im Lieben, Bewundern und Verachten; von Haß aber gegen einen Menschen ist kein Beispiel vorhanden, selbst

nicht in seiner heftigen und wilden Verachtung des Schlechten, das ihm begegnete. Sein Abscheu pflegte sich dann in Scherze aufzulösen, die er stets bereit hatte und nie verschmähete. Zum Beispiel bewillkommnete er eines Tages auf der Straße einen Bekannten, der nach längerer Abwesenheit nach Rom zurückgekehrt, und durch schlechte Streiche berüchtigt war, mit den Worten: „Siehe da, Sie wieder hier? Ich hatte gehört, Sie wären gehängt.“ Die lange Gewohnheit unabänderlicher Redlichkeit erstreckte sich so sehr auf die geringsten seiner Handlungen, daß er nicht einen geborgten Bajocco (die kleinste hiesige Münze) unerstattet lassen konnte. Er machte einen Besuch ausdrücklich hierzu, wenn er dem Herleiher nicht etwa an einem der nächsten Tage begegnet war.

Denn für Kleines und Großes, dafern Jenes etwas Achtungswerthes mit sich führte, hatte er ein bewundernswürdiges Gedächtniß; weshalb er so bewandert war in der Geschichte und seinen Lieblingswissenschaften, welches solche waren, die in Beziehung stehen mit Natur, Kunst und Menschheit. In der Länderkunde hatte er, außer den Gelehrten dieses Faches, kaum seines Gleichen. Es gab kein noch so entferntes Land, dessen Gestaltung er nicht kannte, und wo er die Richtung der Gebirge und den Zug der Flüsse nicht aufs Genaueste inne gehabt hätte. Dagegen wußte er sich in die politische Geographie unseres Vaterlandes nicht zu finden.

Zahlen und Namen verschmähte sein Gedächtniß. Sittensprüche aber und charaktervolle Anekdoten, so auch wunderliche und seltene Wörter, wo er sie auch gehört haben mochte, vergaß er sein Lebenlang nicht. Voll war er daher von Erinnerungen merkwürdiger Stellen aus seinen Lieblingsbüchern; dies waren die heilige Schrift, Dante, Homer und die classischen Griechen, weniger die Römer; die beiden letzteren kannte er aus Uebersetzungen. Daß von den Griechen Aristophanes einer seiner Lieblinge war, und daß er den Aeschylus dem Sophokles, und diesen dem Euripides vorzog, versteht sich, nach seiner großartigen und heiteren Natur von selbst. Von neuern Schriften waren es Sagen, die Nibelungen, Shakspeare, Don Quixote (diesen hat er im Original gelesen), die alte Ausgabe vom Eulenspiegel, und

Pater Abraham von Santa Clara. Für Torquato Tasso, Schiller, Klopstock, hatte er keinen Sinn. Durchdrungen von dem Danteschen Paradiese, konnte er das Miltonsche nicht für ein Paradies erkennen. Göthen konnte er Hackerts Leben nicht verzeihen, und gegen die Kunsturtheile des großen Mannes eiferte er mannichmal, wenn er die Feder von in classischer Kunst verirrten Helfern durchblicken zu sehen glaubte.

Von Kunstwerken der neueren Welt — die der alten erhoben ihn, standen ihm aber weniger nahe — schätzte er über Alles des Michel Angelo Darstellungen aus der Genesis, und die Propheten und Sibyllen in der Sixtinischen Kapelle; vom jüngsten Gericht schätzte auch er vorzüglich den unteren Theil. Auch konnte er dem Michel Angelo nicht verzeihen, daß er den Engeln und Heiligen ihre Attribute geraubt hatte.

Alles ist merkwürdig an einem solchen Manne, und gern möchten wir alle seine kleinen Eigenheiten aufzählen, wenn es möglich wäre, sie in eine Erzählung einzuflechten. Eine seiner wunderlichsten war es z. B., daß er gewissen Menschen und Thieren und anderen seine Aufmerksamkeit erregenden Gegenständen, sonderbar komische, sie charakterisirende Namen zu geben wußte, wozu ihm der Reichthum der drei ihm geläufigen Sprachen, der deutschen, französischen und italiänischen, zu Gebote stand. Denn der angeborne Humor blieb ihm treu bis zu seinem letzten Tage.

Auf seine letzten Jahre aber können wir nicht anders, als mit trüben Gedanken zurückblicken. Das Schicksal mancher großen Künstler ist es gewesen, gegen Ende ihres Lebens Mangel zu leiden. Kochs Freunde, von denen nie ihm einer abgefallen, haben gesorgt, daß in seinem Alter ihm nicht abging, was er bedurfte, und zwar vermittelst seiner Werke, die dennoch seinen Erben unvermindert geblieben sind; worüber das Nähere von diesen Darstellungen ausgeschlossen bleibt. Eine kleine Pension, die der Kaiser ihm gab, kam im letzten Jahre hinzu.

Später litt seine Gesundheit durch Podagra und Schwindel. Seine Person alterte, aber nie seine Kunst; denn sein letztes Werk: der vom Adler in die Lüfte entführte Ganymed, mit einer bewunderns-

würdigen Landschaft, an dessen Vollendung der Tod ihn verhinderte, ist eine der schönsten und klassischsten Kompositionen seines reichen Lebens. Der Verfasser dieser Studien hat dies Werk von den Erben gekauft. In den oben erwähnten Fresken aus dem Dante in der Villa Massimo, die er im 72sten Jahre seines Alters malte, sehen wir die ungeschwächte Frische seiner Seele, wenn gleich die ungeübte Hand; denn noch in solchem Alter hatte er den Muth, diesen ihm ganz neuen Kunstzweig zu ergreifen.

Wie schwer es ist, in Behandlung eines großen Gegenstandes das Ende zu finden, fühlt Verfasser bei dieser dürftigen Skizze des trefflichen Koch, in dessen Innern, mit einer fast bäurisch erscheinenden Außenseite, alles groß war. Wenn nun aber einmal geschlossen sein muß, so glaubt er es nicht würdiger thun zu können, als durch die Worte eines Briefes, den Overbeck im Jahre 1839 an einen von Rom so eben abgereiseten deutschen Künstler richtete, und die mir zufällig in die Hände gefallen sind: „Sagen Sie es seinen und Ihren edlen Landsleuten, sagen sie es laut auch meinerseits, wie viel wir Alle, wie viel die neu-erwachte deutsche Kunst dem Meister Koch verdankt. Denn wer von uns wäre nach Rom gekommmen, und hätte nicht aus seinem geistreichen Umgange wesentliche Belehrung geschöpft, wem wäre er nicht sogar durch seine ganz neidlose Anerkennung förderlich, durch seine kindliche und lebendige Theilnahme nützlich gewesen?“

XI.

Franz und Johann Riepenhausen, Historienmaler.

Mit Geist und Hand das Schöne pflegen,
Giebt Sonnenschein den Lebenswegen.

In die Reihe der Lichter, welche in der Entwickelungsgeschichte deutscher Kunst leuchten, gehören die Gebrüder Franz und Johann Riepenhausen, Söhne des bekannten weiland Kupferstechers der Universität Göttingen, der durch die geistreiche Nachbildung der Werke des Hogarth bekannt ist. Während ich diese befreundeten Beförderer meiner Forschungen gern bespreche, gehören sie auch wesentlich in diese römischen Studien, da sie unter den ersten waren, welche die bis zu ihrer Zeit gar wenig beachteten Vor-Raphaelischen Werke der bildenden Kunst aufsuchten, und schon als unentwickelte Jünglinge, auf den selbstständigen Antrieb ihrer künstlerischen Richtung, durch zahlreiche Zeichnungen für deren Verbreitung sorgten, nachher aber dieselben in Verbindung mit Gelehrten, kunstgeschichtlich ans Licht gaben. Es gehört zu meinen schätzbarsten Erinnerungen, als ich eine Anzahl ihrer früheren Zeichnungen nach Giotto, Simon Memmi, Masaccio, Ghirlandajo, P. Perugino u. A., welche sie mir zu copiren erlaubt hatten,

auf einer Vergnügens-Reise nach Lübeck brachte, wo ich dem funfzehnjährigen Overbeck, der, unter der Leitung eines Stadt-Zeichenmeisters, mit schwarzer Kreide Kupferstiche copirte, durch diese Blätter eine neue Welt eröffnete, die er mit freudigster Ueberraschung sogleich, und auf immer, für die seinige erkannte, und in der er, wie wir wissen, noch heute glücklich und fruchtbar lebt. Gar oft ist Großes und Schönes unter den Menschen die Quelle des Neides gewesen; die Gebrüder Riepenhausen im Gegentheil gaben das Beispiel erhöheter Brüderlichkeit durch die Kunst; denn jeder von ihnen vergaß für seinen Bruder seinen eigenen Ruhm. Als sie beide noch lebten, ging nie ein Bild aus ihrer Werkstatt hervor, das nicht beider Namen trug, wie viel auch einer von ihnen sich eines überwiegenden Verdienstes in dem einen oder anderen bewußt war.

Unter ihren zahlreichen Werken ist ihr Nachruhm gegründet vornämlich durch ihre, unter Leitung alter Schriftsteller, besonders des Pausanias, mit großem Erfolg unternommene Herstellung des berühmten Gemäldes der Lesche in Delphi, von Polygnot, welche durch ein ausgedehntes und schönes Kupferwerk zu allgemeiner Kunde gekommen ist. Es ist allgemein anerkannt, daß es wenigen Künstlern gegeben war, mit solcher Korrektheit, Leichtigkeit und Grazie im Geiste der Alten zu komponiren. Ihr Werk hat zugleich zur Befruchtung der Wissenschaft beigetragen, indem es einen großen Dichter und einen großen Philologen, Göthe und Welker, anzog, und sie bewog ihre antiquarischen Untersuchungen mit dem Riepenhausenschen Werke zu verbinden.

Neben der früheren, überwiegend christlichen Richtung der Gebrüder Riepenhausen hat ihr fleißiges Studium der Werke des klassischen Alterthums ihre Hände mit Fülle und Schönheit bereichert; und der, nach dem Ableben des älteren, überlebende Johann Riepenhausen ist den Bildhauern eine schätzbare Autorität, so wie überhaupt der Rath und die Hülfe beider Gebrüder Riepenhausen manchen hier ans Licht getretenen Werken der Kunst von wesentlichstem Nutzen und Beistand gewesen sind: Riepenhausen hat in tiefem Verständniß antiker Werke Wenige seines Gleichen. Unserem hiesigen

archäologiſchen Inſtitute ſteht er auf Verlangen ſtets gefällig bei mit ſeinen Zeichnungen, und aufgefordert vom Dr. Baum, unſerem erſten Sekretair, hat er für ein Werk, das ſich unter deſſen Feder befindet, vor zwei Jahren alle Skulpturen der reichen Villa Ludoviſi gezeichnet. Uebrigens übt er in ſeinem Atelier in Rom (Via S. Iſidoro No. 16), als Maler ſtets rüſtig alle Zweige der Kunſt. Eines ſeiner geſchätzteſten Werke iſt die reiche Gruppe, Amor, der Lehrer aller Menſchen.

XII.

Cornelius und Overbeck.

Ein Leben iſt, das ewig währt:
Die Kunſt, von der Natur genährt.

Primi, quorum quidem opera non vetustatis modo gratia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet, ut illa prope rudia, ac velut futurae mox artis primordia maximis, qui post eos extiterunt, auctoribus praeferant, proprio quodam intelligendi, ut mea opinio fert, ambitu. (Quintilian XII. 10.)

Nachdem wir im Intereſſe der Kunſt verſchiedene merkwürdige Eingeborne Italiens und einige hier eingewanderte Fremdlinge betrachtet haben, wollen wir uns mit deutſchem Selbſtgefühl an dem gemeinſamen Wirken deutſcher Zeitgenoſſen erfreuen, deren Entwickelung großentheils in römiſcher Luft gedieh, und die in der großen Verjüngung der wiedererſtandenen Kunſt unter den vornehmſten ſind, welche ihr die Natur zurückgegeben haben. Wir ſehen uns in dieſem Vorhaben zu den großen Gegenſtänden der erſten Nummern dieſer Studien zurückgeleitet. Mehrere der Zwiſchen-Kapitel hatten den Zweck, die Atmoſphäre zu bezeichnen, in welcher die heutigen Künſtler athmen.

„Viel Künstler und keine Kunst!“ war einer der unmuthig-humoristischen Sätze unseres ehrwürdigen Koch (No. X. dieser Studien), den er mannichmal zu wiederholen hatte, wenn wir jedes Jahr von Neuem eine Menge der Kunst sich widmende Ankömmlinge sahen, und der klassische Mann sich aus der heutigen Zeit hinweg, in jene frühere zurückdachte, da ein vollerer Inhalt des Lebens der Kunst den Stoff verlieh, und ein höherer Geistesbedarf der Menschen den Beruf der Künstler bestimmte. Wir haben uns weiter oben mit dem betrübenden Ereigniß beschäftiget, daß die Musik in unseren Tagen aus den Regionen der Götter in profane menschliche Räume hinabgezogen ward, zu Gunsten des sinnlichen Ohrs, welches doch für sich allein an die Kunst keinen Anspruch hat, sondern nur das Thor der Seele ist. So ward auch die bildende Kunst hinabgezogen in das gemeine Leben der Straßen, der Städte und Dörfer, in das Glanzgetreibe geputzter Paläste, zu augenschmeichelndem Licht- und Schattengemisch in gehaltlosen Räumen. Nur die Landschaftsmalerei läßt uns einen sicheren Weg offen in die Schöpfung, wie sie unmittelbar aus der Hand Gottes kommt, und ist, wenn wir erklärende Vergleiche aufsuchen, wie schon oben angemerkt, analog der Instrumentalmusik, indem auch diese erst mit der Abnahme der heiligen Musik in der Erfindungskraft der Künstler zu breiterem Raume gelangte, und gleichsam das Recht einer namhaften Provinz im Reiche der Kunst gewonnen hat.

Unvergänglicher Beruf zur Kunst.

Aber unvergänglich wirkt in der Menschheit, was wir oben (No. III.) als eine Idee Buonarotti's angeschauet haben, daß Gott aus seinem Wiederschein den ersten Menschen erschuf: stets wollen wir froh werden dieses Gedankens, der unser endliches Daseyn an die uns stärkende Ewigkeit lehnt. Niemals daher kann im Menschengeschlechte die Thätigkeit verschwinden, die aus unserer gottverwandten Seele fließt. Eine solche Thätigkeit ist in dem, der sein Gefühl und seine Handlungen belebt, dadurch daß er von der Gottheit sich angeweht fühlt; sie ist in dem, der diesem seinem Nebenmenschen beisteht,

sich in solchem thatenreinigenden Bewußtsein zu üben, dem Gottesgelehrten; sie ist endlich in dem, der durch Werke des Geistes und der Hand die Kraft des Schaffens, gottverwandt, im Schönen ausübt, indem er die Gottheit zur Erscheinung bringt, in dem Dichter, Musiker, bildenden Künstler.

Da mit dem Verstande die Gottheit nicht zu fassen ist, und wir nur mit dem Gefühl sie besitzen können, so hat der Gefühlsmensch Positiveres als der Gottesgelehrte, wodurch jener beiläufig sich von Religion zu durchdringen fähiger als dieser erscheint, der, die Gottesgelahrtheit als Wissenschaft treibend, aus dem Gefühle heraustritt. Das beste Theil von den dreien hat der Künstler; denn sein Gefühl wird noch positiver durch den Beistand der schaffenden Hand, welche das Göttliche vor Augen stellt. „Numine afflatur" hat Raphael unter sein symbolisches Bild der Phantasie geschrieben, das er über seinen Parnaß in den Stanzen gesetzt hat. So sind alle Künstler von der Gottheit angeweht; die aber sind sich dessen am lebendigsten bewußt, welche die Gottheit unter den Menschen erscheinen lassen. Sie sind handelnde Gottesgelehrte.

Steigen und Sinken der Kunst.

Es kann nicht absolut in der Natur der Sache liegen, daß politisches Streben die Kunst vertreibe, daß das Bürgerthum den Menschen der Kunst entfremde; denn es war während einer geordneten Verfassung des Athenienſischen Freistaats, daß dort die größten Kunstwerke ans Licht traten, die wir nie zu bewundern aufhören. Auch waren es Länder politischer Gestaltung, wo im Mittelalter die Kunst blühete. Sowohl unter den Völkern des Alterthums, als auch im Mittelalter hielt das Menschenthum sich in Kraft. Heute haben die Formen der bürgerlichen Ordnung, zugleich mit der überbildeten und sich brüstenden Kultur, deren Zustand sich oben mehrfach angedeutet findet, einen so prosaischen Charakter, daß es dem Menschen weit mehr Mühe kostet ein Mensch zu sein, als vor Zeiten — ein Zustand, worunter Kunst und Künstler leiden.

Die nüchterne Formlosigkeit unserer Zeit, die, an sich selber müde, zum ungereimten Roccoco greift, um sich aufzufrischen, eine Zeit, in welcher die Männer wie schwarze bewegliche Pfähle umherwandeln, während die Frauen bald Jahrhunderte bald Jahrtausende die verflossen sind, zu Rathe ziehen, um stets ihre Trachten zu wechseln, wird uns noch auffallender, wenn wir auf die sogenannte Perrückenzeit zurückblicken. Der Geschmack der letzteren war höchst wunderlich, und vielleicht der Natur noch entfernter, als der unsrige. Aber die Keckheit die sich in jener naturverzerrenden Verkehrtheit breit macht, spricht uns als eine Kraftäußerung an, während die heutige Zahmheit uns nichts sagt, wenn nicht in allem Wankelmuth der Mode eine gänzliche Verachtung der Anmuth der Formen und Farbe. Es wäre etwa — wenn der Vergleich nicht zu grausam ist — der Unterschied zwischen einem geistreichen halbverrückten und einem abgelebten Menschen. Wir können solche Betrachtungen nicht vermeiden zu unsrer Selbstbeschauung, die immer wohlthätig ist. Nachher werden wir erfreulichere anstellen. Wie sehr jene beiden Zustände der Kunst schädlich waren und sind, liegt am Tage, und wenn wir erwägen, wie alle Zustände der europäischen Völker in den letzten drei Jahrhunderten der bildenden Kunst hinderlich waren, so wird es erklärlich, daß dieselbe um die Mitte des letzten Jahrhunderts fast zur vollen Nichtigkeit hinabsinken mußte.

Nachdem nämlich die bildenden Künste, von der Andacht der Völker und ihrem nach Entwickelung ringenden Gehalte genährt, vom dreizehnten Jahrhundert an, in Italien, Deutschland, Frankreich, und später in Spanien, sich in den gediegensten Nationalkräften und erhabensten Richtungen entwickelt hatten, und große Werke aus den Händen der Meister jener Nationen hervorgegangen waren, da erhob sich in Italien ein alle Anderen überragender Geist, Raphael Sanzio, so daß sein Name die allgemeine Losung durch ganz Europa wurde. Als hätte er der ganzen erscheinenden Schöpfung den Stempel aufgedrückt, so nehmen die auf ihn folgenden Künstler die Natur nur aus seiner Hand, wenn nicht aus der eines seiner großen Zeitgenossen, Buonarotti, Leonardo da Vinci, Tizian, Correggio, oder von allen

zusammen. Und so wie alle Zeit die Verwechselung menschlicher Werke mit denen des Schöpfers die Kunst untergräbt, so verfiel die italiänische schon unter Barocci und Bernini binnen vierzig Jahren in eine Verzerrung, die das gesunde Auge verwundet. Das Primat in der Malerei jedoch, welches dem anmuthigen und geistesbegabten Italien von der Natur verliehen ist, machte sich in so hohem Grade geltend, daß die anderen Nationen, ohne den schnellen Verfall gewahr zu werden, in ihrer Nachahmung ebenfalls davon hingerafft wurden: auch der von Naturfülle strotzende Rubens fiel in einen Styl, ähnlich dem des Bernini. So sank, unter dem Namen: „italiänischer Styl", die Kunst durch ganz Europa in den Händen der Nachahmer. Zu gleicher Zeit beschränkte die Reformation, den Glauben erschütternd, den Umfang der christlichen Mythologie und führte das Christenthum hinweg von den Bildern, zu den Regionen der Geister. Die Caracci'sche Schule stämmte sich gegen Ende des 16ten Jahrhunderts der Verderbniß entgegen, zwar von der Natur, zu der sie zurückschaute, unterstützt; aber, da das Zusammenschmelzen schon verarbeiteter Elemente, welches großentheils das Treiben der Caracci war, nur ein Nachahmungsprozeß ist, so konnte sie nicht gründlich helfen, sondern die Kunst fuhr fort zu sinken, da nun sie und ihre Nachfolger, anstatt des höheren Raphael, zu Mustern genommen wurden.

Hierauf bemeisterte sich Europa's, noch vor der Mitte des 17ten Jahrhunderts, Frankreichs sehr bedingte Kultur, und zwei Ludewige fütterten diesen ganzen Welttheil mit Unnatur während ein hundert und dreißig Jahren.

Aufschwung der Wissenschaften in Deutschland.

Um die Zeit Winkelmanns, dieses Sterns erster Größe in der Geschichte der Kunst, der um die Mitte des 18ten Jahrhunderts zu leuchten begann, war nun die bildende Kunst dergestalt heruntergekommen, daß sie kaum das ärmste Zeichen hatte, eine heilige Idee auszusprechen. Dieser tiefschauende schöpferische Geist wandte sein helles Auge zurück von dem Verfall seiner Zeit in die reine Schönheit

griechischer Kunst und erfand es, sie in Worten auszusprechen. Er stand indessen so sehr allein in seiner Zeit, daß keine Zeichner ihm zu Gebote standen, um das Schöne der antiken Kunstwerke, über die er schrieb, rein aufzufassen; ja, er selbst konnte sich so wenig lösen von der Gegenwart, welcher er angehörte, daß er, nach seinen ‚Monumenti inediti' zu urtheilen, nicht einmal selbst ermaß, wie schlecht die Kupferstiche waren, die er unter seinem Namen in die Welt sandte.

In jener Zeit der fast ganz aus der Kunst verschwundenen Natur waren die Minerven, Junonen, Apollo's, die Winkelmanns Füllhorn ausschüttete, eine zu starke Speise für die schwachen Empfangsmittel der damaligen Kunstgenossen, und konnten, wie sogar Mengs, Winkelmann's Busenfreund, beweist, nur eine so geringe Befruchtung der Künstler hervorbringen, daß man geneigt ist, den Apollo's dieses so verdienstvoll-aufstrebenden Meisters den Geheimeraths-Titel zu geben, und in seinen Musen und allegorischen Frauen, Schwestern oder Basen des Künstlers zu erkennen glaubt; die durch Nachahmung unverstandener antiker Schönheit verwirrten Köpfe aber, die schon seit langer Zeit aller heiligen Darstellungen entwöhnt waren, konnten den mit hellenischer Kunst kontrastirenden nur der Natur unmittelbar entschöpften christlichen Typus am Wenigsten begreifen und verachteten ihn.

In den sechziger Jahren des 18ten Jahrhunderts war es, nach dem Kriege, der einen großen Theil von Deutschland zerfleischt hatte, Frieden geworden. Der von finsteren Sorgen befreiete, sich selbst wieder anschauende Genius der Deutschen erschrack, da er seinen gedrückten und irregeleiteten Zustand erkannte; sein Gehalt fühlte sich wieder und erhob ihn zu selbstständiger Thätigkeit. Lessing zerriß die französischen Fesseln, Winkelmann zeigte uns die reine Schönheit, Möser brachte Vernunft und menschliche Sympathie in abstraktes Denken zum Vortheil praktischer Ordnung. Gellert, Bürger, Kleist, Rabner, Claudius, Gleim u. A. erzogen eine Muse deutschen Bluts: jedes deutsche Buch aus den Jahren 1770 bis 1790 ist vollgehaltig von Natur und gesundem Menschenverstande. Klopstock, Wieland, Herder, Heinse, Schiller leiteten zu höheren Flügen und Göthe, Alle überragend, vollendete die litterarische Entwickelung.

Die Kunst strebt nach Verjüngung.

Die Nationalgenesung zur geistigen Gesundheit des deutsch-produktiven Vermögens mußte auch den tief in der Seele der Nation ruhenden Genius der bildenden Kunst erwecken und durchdringen. Die deutschen Augen erhielten ihre naturbegabten Organe wieder. Daß es ihnen gegeben ist, die höchste Schönheit zu erkennen, hatte Winkelmann gezeigt, der über Jahrtausende hin zurückschauend, dieselbe in den Göttern der alten Welt uns wiedergab. Ueber nähere Jahrhunderte hin zurückschauend, fand die in verjüngter Lebensluft aufkeimende Jugend unsere eigene Gottheit in vergessenen Kunstdenkmalen wieder.

In Klöstern und Kirchen, oft an entlegenen Orten, fanden sie die wahre Kunst in den verlassenen und verschmäheten Werken der gediegenen alten Meister, ihrer Vorfahren. Werke auch der italiänischen großen Meister von Giotto bis Raphael, noch großartiger als die Deutschen, und mit der Anmuth eines günstigeren Himmels angethan, wurden in Zeichnungen herübergebracht, und auch dort an ihren Stellen von Reisenden aufgesucht. Der frische Charakter solcher Werke in treu-ernster Andacht, Unschuld und Liebe, begeisterte die jungen Künstler zu dem Wunsche, solche Eigenschaften des innersten Wesens der Kunst zu erwerben.

Um das Ende des 18ten Jahrhunderts finden wir die ersten Spuren der neu-deutschen Richtung, sich mit den Malern aufsteigender Kunst zu befreunden und dadurch der verlornen Natur entgegen zu gehen, wie in einigen früheren Abschnitten dieser Studien angedeutet worden. Gegen Ende des ersten Jahrzehnts des neunzehnten Jahrhunderts wurden mehrere deutsche Künstler thätig im Geiste der Meister des 14ten und 15ten Jahrhunderts. Die in Folge der Napoleonischen Kriege geschehene Aufhebung von Klöstern und Kirchen brachte viele alte Kunstwerke in die Hände von Privatleuten. Vieles ward gesammelt am Rhein und Main, zumal in Köln, wo unter mehreren einsichtsvollen Sammlern, wie unter Andern Kanonikus

Wallraff, die Gebrüder Boisserée die auserlesenen Gemälde vereinigten, welche nachher Eigenthum des Königs Ludwig geworden sind.

Cornelius, Overbeck, Philipp Veit, von solchen Richtungen beseelt, schlossen sich aneinander und führten nebst Wilhelm Schadow und Catel das erste Werk al Fresco im Style der tüchtigen Zeit aus: die Geschichte Josephs, Jakobs Sohn, darstellend. Der Königlich Preußische General-Konsul, Herr Bartholdi, in Rom, ein kunstliebender Mann, bestritt die Kosten dieses Werks und räumte den Künstlern dazu ein Zimmer seines Hauses ein, wo diese Gemälde sich noch heute in bester Erhaltung befinden (in Via sistina No. 64. im zweiten Stock).

Widerstand gegen die Neuerer und Excesse.

Aber sind jemals Reformatoren gewesen, die nicht, störend der herkömmlichen Handlungsweise, lebhaften Widerstand gefunden hätten? Dasselbe erfuhren die jungen Männer des neu-betretenen Kunstweges; zum Theil indeß nicht mit Unrecht. Nur zu oft sehen wir unseren erwachenden Enthusiasmus in edlen Dingen, die neu sind, die Vernunft und das Urtheil überfluthen; und auch damals wurden die wieder zu Ehren gekommenen Malereien auf so überschwengliche Weise hochgepriesen, daß selbst an den weniger guten, blos des Alters wegen, die Mängel gelobt wurden, als wenn es Vorzüge wären; ja, sogar Tieck und Schlegel sind beschuldigt worden, mangelhafte Arbeiten der alten Jahrhunderte den Werken vollendeter Kunst vorangesetzt zu haben.

Wie nun ein maasloser Eifer auch für die beste Sache derselben schadet, so gereichten jene Uebertreibungen den gepriesenen Werken um so weniger zum Gewinn, da dieselben im Erscheinen auf den ersten Anblick mit den beliebtesten Gegenständen kontrastirten, und nur von Wenigen der Zeitgenossen verstanden wurden. Die Unwissenden, denen die alten Bilder barbarisch vorkamen, hielten die Lobpreiser für tolle Menschen, und auch die besser Sehenden fürchteten den guten Geschmack gefährdet durch sie. Göthe, in seiner eminenten Durchschauung, erkannte den großen und anziehenden Inhalt der vor-raphaelischen

Kunst, mißbilligte aber in seinem Buche: „Winkelmann und sein Jahrhundert" die Nachahmung derselben, und hat in seinen Heften „Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Main-Gegenden (Stuttgart, Cotta, 1816.)" auf dieser Gesinnung beharrt. Mit einigem Unwillen gegen die Nachahmer wollte er jene Werke nur als merkwürdige und achtbare Erscheinungen gelten lassen. Wir werden weiter unten sehen, warum er diesem Gegenstande nicht näher getreten ist.

Der wohlbegründete Enthusiasmus der Künstlerjugend wurde durch den Widerstand nicht verringert; Göthe's mächtige Stimme indessen, mehr als ein Jahr nicht öffentlich beantwortet, wurde bedrohlich ihrem Ansehen; ja, wer wird nicht, ohne diesen vielseitigen Gegenstand näher erwogen zu haben, demjenigen beizupflichten geneigt sein, der mit Raphael und dem klassischen Alterthum die zwar höchst gediegene, aber anspruchslose und dazu noch nicht ganz entwickelte Kunst der früheren Jahrhunderte in Schatten stellt.

Ueber die Nachahmung.

Dennoch mußte es wohl manche Stimmen geben, die geneigt waren, einer so energisch sich aussprechenden Richtung, welche schon durch Tieck und Schlegel beschützt gewesen war, ferner das Wort zu reden. Die Ehrfurcht gebietende Autorität Göthe's mochte die Ursache sein, warum es erst im Jahre 1818 geschah. Uns ist keine andere Stimme gegen ihn bekannt geworden, als eine Abhandlung, betitelt: „Ueber die Nachahmung in der Malerei. Frankfurt bei Varrentrap, 1818;" in welcher der ungenannte Verfasser schon in der Einleitung, mit Vorbehalt seiner dankbaren Verehrung für unseren Dichter, sich als Vertheidiger der die alt-moderne Kunst verehrenden jungen Künstler ankündigt.

In dem Bartholdischen Zimmer in Rom waren in der Lünette die sieben fetten Jahre, in jugendlichem Humor einer rein genährten Künstlerseele, aus Philipp Veits, der Verkauf Josephs, eine musterhafte Haupt-Komposition auf breiter Wand des Zimmers (seitdem durch Lithographie bekannt geworden) aus Overbecks Händen hervor-

gegangen, und die Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder stand, ein lebenvolles Werk des Cornelius, schon angelegt auf einer anderen Wand, als der Verfasser ebenbenannter Schrift im Frühjahr 1817 nach Rom kam. Der Anblick dieser Arbeiten befeuerte ihn mit Sympathie für diese, gleichsam aus einem Schutthaufen frisch hervorgewachsenen Blumen, und regte ihn an, alle seine Kräfte aufzubieten, um zu verhindern, daß die jungen Männer in ihrem schönen Treiben aufgehalten würden. Eine historische Stimme sprach ihm deutlich ins Ohr: „hier kann kein falsches Prinzip sein, wo so gehaltvolle Kunsterzeugnisse, im Kontrast mit der Gegenwart und mit dem ganzen letzten Jahrhundert neugeboren, sich emporarbeiten. Hier ist Nachahmung," sagte ihm die Stimme, „denn in diesen Arbeiten ist unverkennbar der Vortrag der Künstler früher Jahrhunderte."

Von solchen Stimmen aufgeregt, fuhr unser Ankömmling, froh überrascht von den Werken, also fort in seinen Betrachtungen: Nachahmung ist das Wesen auch des Treibens fast aller seit einem halben Jahrhundert berühmt gewordenen Künstler (Mengs, Angelica Kaufmann, Battoni, Camuccini), und zwar Nachahmung des klassischen Alterthums und Raphaels. Carstens und Schick konnten sich nur mit Mühe darüber erheben. Nun sind Phidias, Scopas, Raphael höhere Muster als Ghirlandajo, Masanio, Albert Dürer. Warum aber sehen wir Cornelius, Overbeck, Veit, reicher befruchtet von diesen geringeren, als Mengs, Camuccini, von jenen weltberühmten Männern? In dem Attelier des letzteren sehe ich in den vollkommensten Kopieen nach klassischen Werken die Beweise seines ununterbrochenen vieljährigen Studiums der vornehmsten Kunstvorfahren des Alterthums. Venus, Apollo, Minerva, und das göttliche Geschlecht der Niobe, haben ihre Gliedmaßen hergeliehen, um in seinen berühmten Gemälden, Cäsars Tod, Virginia's Tod, alle Figuren, mit Armen, Beinen, Händen, Füßen, Schultern, Köpfen, Leibern und Gewändern zu versehen. Mit Beifall müssen die Akademiker ihren exemplarischen Anhänger überschütten. Aber wie hat er die erlernten Gliedmaßen angewandt? Anstatt des Schönen nach welchem er strebte, that er das Gegentheil:

er riß diese Theile heraus aus einer warmen Harmonie göttlicher Schönheit; und jetzt friert es mich, sie todt zu sehen.

Solche Betrachtungen zeigten ihm, daß es zu seinem Vorhaben nothwendig sei, das Wesen der Nachahmung zu ergründen, die gute, die falsche, die eitle und die fruchtbare, zu unterscheiden und darzustellen. In gedachter Schrift ist dies geschehen, und da in unserer Zeit Kritik und Produktion sich die Hände reichen, während unsere ersten Künstler selbst, durch die in ihren Werken genommenen Richtungen, den Weg in die Philosophie gezeigt haben, so hoffen wir dem Künstler wie dem Philosophen zu frommen, wenn wir dieser der Kunst so tief angehörigen Materie Licht zu geben versuchen, und kommen auf die angezogene Abhandlung zurück, weil wir an keinem andern Orte unsern Gegenstand mit ähnlicher Vollständigkeit ergriffen sehen.

Die alt-deutsche und alt-italiänische Kunst ist ähnlich einem Buche voll Weisheit, geschrieben in einer veralteten Sprache, die gelernt werden muß, um den Inhalt zu verstehen. Sind und waren die Neu-Deutschen auf dem rechten Wege, ist hier die Frage, bei den alt- und modernen Künstlern Lehre zu suchen? Bejaht ist die vor einem halben Jahrhundert bewegte Frage bereits durch die seitdem verjüngte Kunst und die trefflichen Werke, deren wir uns erfreuen. Aber dennoch von hoher Wichtigkeit ist die wissenschaftliche Begründung dieses Erfolgs zur Befestigung eines so edlen Resultats; wir widmen daher diesem Gegenstand die nachfolgende Untersuchung.

Die Geschichte lehrt, — so führt jene Abhandlung es aus, — daß nicht die größten Maler die besten Lehrer, sondern ihre Lehrer, als Lehrer, berühmter waren, als sie selbst. Ghirlandajo und Pietro Perugino erzogen die größten: Michel Angelo und Raphael; Raphael hingegen den kleinen Perin del Vaga, Franz Penni, Raphaellino del Garbo; und Michel Angelo den geringen Giorgio Vasari und etliche, die schon, in unmittelbarer Nachahmung ihres Meisters, entschiedene Manieristen wurden, so wie auch die Nachahmer Raphaels sehr bald nach dem Tode desselben in gleichem Falle waren, sei es, daß die Unterwürfigkeit unter ihren Meister allein ihre Kraft untergrub, oder

daß zu gleicher Zeit die Nachahmung Michel Angelo's sie vollends verwirrte. Die großen Männer also waren Schüler von Lehrern, kleiner als sie, und waren Lehrer von geringeren, weit geringeren Männern als ihre Lehrer. Vor Raphael ward jeder Schüler größer als sein Lehrer, nach ihm ist die Kraft der Lehrer in den Schülern erloschen.

Giulio Romano ist hier nicht als Raphaels Schüler mit aufzuführen, weil er, nach Raphaels Tode, dessen Art in eigener Größe sogleich verließ; auch nicht Polidor und Timoteo della Vita, da jener nicht eingreift in die Reihe der Maler von bedeutender Thätigkeit, und Timoteo schon gebildet war, als er zu Raphael kam, beider Wirksamkeit auch ohne allen nachhaltigen Einfluß durch die verkehrten Manieristen und entnervten Nachahmer, die unmittelbar auf Raphaels Zeit folgten, verschlungen wurde (Cav. d'Arpino, die Zuccheri, Baroni, G. Vasari).

Auf den Grund der Geschichte stellte daher der Verfasser jener Schrift die Erfahrung hin, daß die größten Künstler und Kunstwerke sich für den Kunstjünger als vernichtend erwiesen haben, und baute hierauf zuversichtlich den Satz, daß für die Künstler-Existenz des Lernenden die größten Kunstwerke die gefährlichsten sind. Entsetzt wenden die Akademiker sich zurück von diesem Satze. Aber nichts ist natürlicher als die Wahrheit auf der er beruht. Warum? Der Beweis liegt in der schlagenden Wahrheit, daß der Kunstjünger, in solche ausschließliche Nachahmung vertieft, nicht mehr Gott, sondern Phidias und Raphael anbetet, wie wir oben an dem Beispiel Camuccini's gesehen haben. Bedenkt ihr denn nicht, daß mit dem Manne, in welchem der Hochpunkt der Entwickelung dasteht, der Verfall beginnt? Glaubt ihr die heutigen werden glücklicher sein als Perin del Vaga und Francesco Penni? Und diese arbeiteten doch unter Raphaels Augen, sahen ihn arbeiten und mußten Leute von Talent sein, sonst hätte er sie nicht zu seinen Gehülfen genommen. Und doch haben ihre, mit Handgeschick vollbrachten Werke nur einen kleinen Abglanz von Raphaels Wesen, aber kaum eine Spur eigenen Vermögens. Einen Tag vor Raphaels Tode, sagte ein geistreicher Mann in Rom, stand

die Kunst höher als einen Tag nach seinem Ende. Der folglich, welcher früh oder spät sich auf die Nachahmung Raphaels beschränkt, stürzt sich in den Strom, der vor ihm hinabfällt.

Begann nun der Verfall als er die Augen schloß, wie tief unter ihm mußten die zur Kunst berufenen jungen Deutschen sich fühlen, als ihre Nation, wie oben dargestellt, zur Selbsterkenntniß gelangt, sich in den Wissenschaften emporschwang, die bildende Kunst aber noch in dreihundertjähriger Nachahmung versunken da lag. Nach der verlornen Natur sich zurücksehnend, schwangen sie sich daher aus dem hinabstürzenden Strome empor in die aufsteigende Kunst, und suchten ihre Mutter, die Natur, bei den größten Lehrern, so die Geschichte kennt, bei den Lehrern Raphaels, Michel Angelo's, Tizian's, Leonardo's.

Was sie thaten, war historisch recht gethan. Und dasselbe müssen wir sagen, wenn wir in das Wesen der Kunst blicken. So wie Michel Angelo, wie wir oben im dritten Gegenstande unserer Studien dargestellt haben, die Erschaffung des Menschen als einen verkörperten Wiederschein Gottes in seiner Schöpfung malte, so ist die Kunst ein Wiederschein der gotterschaffenen Natur in der menschlichen Seele. Hiervon ist die nothwendige Folge, daß ein Künstler nur der ist, der sich im unmittelbarsten Verkehr mit der Natur befindet; solches aber thun offenbar nicht die, welche ihre Kunstthätigkeit auf den Verkehr mit Phidias oder Raphaels Werken beschränken. Menschenwerk spiegelt sich dann in seiner Seele, anstatt der Natur; und auf solche Verwechselung von Gottes- und Menschenwerk folgt die Strafe der Vernichtung. Nur zu sehr liegt die Gefahr dieser Vernichtung am Tage. Bewunderung und Sympathie umringt den größten Mann, den Hochpunkt der Entwickelung. Vor Allem aber ergreift und unterjocht er die Gemüther der jungen Künstler, die nun kein höheres und kein anderes Ziel mehr kennen, als dem bewunderten Lehrer gleich zu werden. Der große Mann tritt zwischen die Natur und den Schüler, der, verloren in seinen Lehrer, seinen Schülern wieder den von seinem Lehrer empfangenen Menschenstoff überliefert, und so wird von Generation zu Generation die Ausübung der Kunst eine Ueber-

lieferung menschlicher Gaben von Lehrerautorität zu lenksamem Schülergehorsam. Solches war der Zustand im vorigen Jahrhundert.

So wie nun die hohen Entwickler der Kunst, mit dem in ihnen gereiften Nationalstoff der verflossenen Jahrhunderte ihren Schülern, statt der baaren Natur einen großen Theil ihrer Personen in ihren Werken überliefern, so übergaben auch Raphael und Michel Angelo ihren Schülern nicht die einfache Natur, die sie von Ghirlandajo, Luca Signorelli und Pietro Perugino erhalten hatten, sondern jener den Zauber raphaelischer Anmuth, dieser die kolossalen Gedanken der in ihm allein wohnenden Welt und seine individuellen Künstlerlaunen, worin seine Jünger sich verirrten, ausgenommen Sebastian del Piombo, der, von anderem Lehrer erzogen, mehr neben dem Buonarotti als unter ihm stand. Es war also der richtigste Takt der Neu-Deutschen, daß sie die einfache naive Natur bei Ghirlandajo, Luca Signorelli und Pietro Perugino suchten, welche dieselbe dem Raphael und Michel Angelo, ihren großen Schülern, überliefert hatten.

Daß sie so, begeistert von der vor-raphaelischen Kunst, sich unter Beistand der größten Lehrer emporzuarbeiten und die Natur wieder zu gewinnen strebten, war der Gegenstand jener Abhandlung über die Nachahmung in der Malerei. Verfasser forderte daher von den Schriftstellern, die Künstler welche eine Kunst verließen, an der nichts zu verlieren sei, gewähren zu lassen, und ermahnte die Künstler nicht sowohl die Musterwerke nachzuahmen, als, von den alten Meistern belehrt, mit ihnen zugleich aus der reinen Quelle der Natur zu schöpfen.

Außer vorstehenden Grundzügen der gedachten Schrift, wollen wir aus derselben noch einige, den Gegenstand in vorzüglichem Grade treffende Sätze in Folgendem ausheben.

Je größer ein Kunstwerk, desto mehr ist mit dem Naturgehalte desselben das Individuum des Künstlers zusammengeschmolzen. Dem Lernenden solche Werke, anstatt der Natur, zur Nachahmung zu geben, ist Brot anstatt der Saat aussäen und erwarten, daß Früchte daraus wachsen.

Durch große Kunstwerke fruchtbar erwärmt werden, können nur die Starken, die mit Naturgehalt gewaffnet sind (wie unter Andern Raphael zu den Tapeten). Die Kleineren sind vergleichbar einem Bach, der den großen Fluß sucht, um darin zu verschwinden. Der große Fluß ist der Mann von Genie, der die Bäche verschlingt. Auch verglich er die durch Schönheit bezaubernden Werke des Alterthums mit dem Gesange der Sirenen, in welchem die entzückt Betäubten ihren Tod finden.

Ein schädlicher Irrthum des Mengs wurde aufgedeckt, daß derselbe nämlich in der hellenischen Kunst die Idee Gottes, die doch über aller menschlichen Anschauung liegt, erfüllt zu finden glaubte, wodurch er, zum Nachtheil der Lernenden, den Pfad nach dem Ziele für das Ziel selbst ansah.

Recension.

Im nächsten Jahre darauf (1819) erschien in der Jenaischen allgemeinen Litteraturzeitung (No. 199 und 200), eine Recension der W. K. F., an welcher wir, wenn gleich diese Firma Göthen mitzubezeichnen pflegte, einen thätigen Antheil des großen Mannes nicht gern annehmen möchten. Den Inhalt dieser Recension wollen wir durchgehen, indem derselbe uns anleitet, Einiges unsern Gegenstand Förderndes zu sagen. Die Recensenten nennen den Verfasser „einen achtbaren Gegner," sprechen ihre Hochachtung aus für die Neuheit seiner Ansichten, loben „die Klarheit seines Vortrags," „empfehlen sein Buch den Sachverständigen," und bekennen sich mit ausdrücklichen Worten zu dem Hauptgrundsatze seiner Abhandlung, „dem unmittelbaren Verkehr zwischen Natur und Künstler"; und dennoch sehen wir sie, im Widerspruch mit sich selbst, auf dem abgelebten Grundsatze beharren, daß nur Griechisches und allenfalls Raphael dem Lehrlinge zum Nachzeichnen gegeben werden könne, nach dem Grundsatze, daß wir das Beste unsrer Kultur dem fleißigen Studium der Griechen verdanken. Waren nun Verfasser und Recensent über die Höhe der griechischen Kunst einverstanden und der Hauptgrundsatz der Ab-

handlung anerkannt, so durfte der Verfasser von den Recensenten auch die Anerkennung seines unabweislichen Grundsatzes erwarten, daß die besten Dinge nur durch richtige Anwendung gut bleiben, gleich wie der Wein, der das Herz erfreut und den Menschen verdoppelt, den Kindern eingegossen, ihren Wachsthum lähmt, und die Tragödien des Sophocles, die uns erheben und veredeln, nicht den Kindern in der Wiege vorgelesen werden. Außer einigen historischen Berichtigungen über deutsche Künstler mittlerer Zeit herrschten in der Recension nur abgenutzte Ansichten, abstammend aus jener Zeit vergeblichen Strebens nach klassischen Mustern, und observanzmäßig auf uns herabgekommen. Wir finden in derselben unter Anderem den monstruosen Antrag, den männlichen Ghirlandajo durch Guido Reni und Guercino zu verbessern, also seine Gestalten eines vollen Menschenbestandes auf die Hälfte ihres Lebens zu reduciren, und den über alle Sentimentalität erhabenen Heroen durch süße Eleganz zu vergolden', oder mit Palettenfertigkeit den aufzustutzen, dessen Großheit nur das Wesentliche der Farbe ansteht. Noch ist diesen Recensenten das schwache farbenlose Cenci-Portrait ein großes Musterbild; und nicht genug können wir erstaunen, den in Nachahmungen variirten Barocci „den frommen" genannt zu sehen. Durch die Zusammenstellung der Meister zweiter Klasse aus den beiden Epochen der aufstrebenden und der sinkenden Kunst, geben die Recensenten ihrer Sache vollends den Todesstoß; denn wo ist, fragen wir, in der letzteren eine solche Reihe vollgehaltiger, stets wachsender Kunst-Matadore, wie uns solche die Geschichte zeigt von Giotto bis auf Raphael? Kein Caracci, kein Guido, kein Dominichino hatte einen Schüler, in welchem nicht die Kraft des Lehrers ermattete. Unter jenen waren die Meister, an denen sich Raphael, Michel Angelo, Tizian empor arbeiteten; sollte es aber wohl Jemandem einfallen zu denken, daß Raphael vom Barocci, Guido Reni, Guercino, den Caracci's, seinen Nachahmern, etwas Erhebliches hätte lernen können?

Raphael, das Muster der Künstler, ist auch in seinem Verhalten als Nachahmer ein Muster gewesen. Er, nachdem die Natur, an der Hand des Lehrers, ihn zum Künstler vollendet, hat sich und seine Werke durch antike Kunst bereichert; aber, weit entfernt die Brocken

antiker Sculpturen in seine Schöpfungen einzuschalten, oder mit Gliedmaßen griechischer Gestalten die seinigen auszuflicken, nahm er nichts von ihnen an, was er nicht zu seinem Eigenthum machen konnte. Höchst bemerkenswerth ist, daß, wenn wir voll Bewunderung sind über Hände, Füße, oder andere Gliedmaßen aus seinen besten Werken, und halten sie gegen Aehnliches hellenischer Kunst, so verschwindet unsere Bewunderung, und jene erscheinen uns plump und schwach gezeichnet. Nikolas Poussin drückte sich nach Passeri hierüber muthwillig derb so aus: „Rafaello, un angelo fra i moderni, era un asino, messo a fronte degli antichi.“

Daß er etwa den Adel griechischer Formen nicht eingesehen hätte, davon kann bei dem schönheit-gesegneten Raphael nicht die Rede sein, zumal da wir dieselben in manchen seiner Werke so einsichtsvoll ergriffen sehen. Was folgt hieraus klarer, als daß er das Eigenthum des in ihm wohnenden Kunstgehaltes, welches dem Gehalte seiner Werke organisch angehörte, nicht an fremdes Gefühl veräußern, nicht einer ihm fremden, wenn gleich schöneren Form aufopfern wollte. Ohne den Künstler, der sich stark wie Raphael fühlt, von den schönsten Mustern hinwegweisen zu wollen, uns versündigend an der Transfiguration, der Madonna von Dresden und den Tapeten im Vatikan, stellen wir nur, durch Raphael bewiesen, als ein sicheres Resultat hin, daß der schönste Fuß, entlehnt von einer Venus, in einem Kunstwerke nichts taugt, wenn der Künstler ihn nicht mit seiner eigenen Seele beleben kann; daß er einen naturgerechten Fuß aus eigenen Mitteln zu machen fähig sein mußte, bevor er den Venus-Fuß berühren durfte. Und wieder ist der Satz, und zwar durch Raphael, bekräftigt: je höher das Muster, desto bedenklicher die Nachahmung. Tausendmal lehrt uns das Leben, daß Bewunderung nicht zum Besitzen berechtigt. Phidias würde keine Christus-Statue haben machen können, noch weniger können wir einen Jupiter oder Herkules machen. So fern stehen die heutigen Nationen den Griechen. Was für Wachsthum läßt sich daher hoffen von der Einimpfung griechischer Kunst? Von einer solchen giebt die Geschichte daher kein Beispiel, gleichwie die Gärtner ihre Pfropfreiser immer nur von verwandten Bäumen nehmen. Wir haben antike

Götter von Rubens; aber, wie zu Scherzen des Augenblicks, gebürtig aus Cöln oder Antwerpen; wenn wir solche Gottheiten von französischen Händen empfangen, so reden sie uns französisch an, mit römischem Accent. Der Satz, „daß wir das Beste unserer Kultur den Studien der Griechen verdanken," ist nach einem altgewohnten Vorurtheil vom Recensenten ohne Beistand der Erfahrung, irrig auf unsere produktive Seite ausgedehnt. Das Studium der Griechen, welches unsere Gedanken erhebt, unsere Genüsse, unseren Geschmack veredelt und unser Urtheil erleuchtet, giebt uns nicht die produktive Kraft, in einer Kunst etwas leisten zu können, von der wir schwerlich einen Gedanken in seiner ganzen Tiefe würdigen könnten.

Da es uns aber durch viel vergebliches Bemühen kund geworden, daß wir uns mit einem geringeren Grade von Schönheit begnügen müssen, so können wir das Heil unsrer eigenen nur darin begründen, daß wir ihr Wesen, ihr eigenes Leben entwickeln und pflegen. Die höhere Kunst kennend, werden wir auch unsere eigene besser verstehen. Nichts besseres wissen wir den Akademie-Direktoren hierzu vorzuschlagen, als ihren Schülern, erst nachdem sie etwas gelernt haben, den Apollo und die Venus zum Nachzeichnen hinzustellen, ihnen aber zuvor Büchlein zu steten Begleitern in die Taschen zu geben, damit sie überall die Natur belauschen, keinen Tag zu versäumen, wo das Volk irgendwo zusammenläuft, mit ihnen dort fleißig zu studiren, und Prämien zu geben für die am lebendigsten und geistreichsten, aus dem Leben sich zugeeigneten Figuren und Bewegungen. Solche Studien begründeten den großen Gehalt in den Werken Ghirlandajo's, Benozzo Gozzoli's, der Lippi's, Luca Signorelli's, und sind darin in Menge zu entdecken.

Solche Gründe der Recension entgegen zu setzen, sah sich der Verfasser schon im Jahr 1819 aufgefordert; doch wenn gleich er sich über die Folgerung zu beschweren hatte, so war ihm doch, selbst von den Gegnern, mit großer Willigkeit der wesentlichste seiner Sätze anerkannt, und jede Geneigtheit zur Fortsetzung der Kontrovers verging ihm, in der Ueberzeugung, daß Gedanken die etwas werth sind, auch bestritten zu ihrer Geltung gelangen.

Nach Prüfung dieser Recension müssen wir den Aeußerungen Göthe's über diese große Nationalsache näher treten; denn Uebereinstimmung sowohl als Verschiedenheit der Ansichten einer so großen Autorität mit den hier ausgeführten, ist dem Verfasser von gleich großer Erheblichkeit.

Göthe hat sich, wie oben gemeldet, in einigen Stellen seiner Schriften, mißbilligend über die Nachahmung der alt-modernen Kunstwerke ausgesprochen. Jedoch war unsere Besorgniß, ihn zum Gegner zu haben, nur von kurzer Dauer; denn bei näherer Betrachtung und Vergleichung aller seiner Aeußerungen hierüber entdeckten wir mit wahrer Zufriedenheit, daß nur das Faktum, aus Gründen die wir entwickeln werden, ihn erschreckte, die Grundsätze aber, auf welche wir die Billigung dieser Nachahmung stützen, auf's Vollkommenste die seinigen sind. Die Beweise folgen. Wir handeln von einer Geistesverjüngung der deutschen Nation, kraft deren auch die bildende Kunst sich verjüngen wollte, und die kunstgeborne Jugend emporstrebte vom Zopf zu den Engeln des Himmels, zu den Heroen der Völker, den Handhabern heiliger National-Ideen, den morgenreinen naturseligen Männern, welche die größten Künstler gelehrt haben, die Nachwelt in bewunderten Werken zu lehren, großer Ideen im Reiche des Schönen froh zu werden. Eine solche Jugend-Bewegung kann nur mit jugendlichem Sinne gefaßt werden, und wie diesem gemäß Göthe's Gesinnungen mit den oben ausgeführten Grundsätzen aufs vollkommenste übereinstimmten, als sein Genie im Morgen der Jugend noch mit den Augen der Natur sah, erkennen wir in seinem bekannten trefflichen Aufsatze „Ueber die deutsche Baukunst" (Ausgabe letzter Hand Thl. 40. S. 339. u. f.), an dessen Schlusse er, in völligem Einklange mit unseren Ansichten, die Künstlerjugend von der Nachahmung hellenischer Werke energisch zurückweist, in folgenden Worten: „und ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward (die Griechen) und nunmehr herabschaut, zu

verkünden eure Seligkeit, ihr schadet dem Genius". Diesen Worten giebt er eine nähere Bestimmung, indem er hinzufügt: „Er (der Genius) will auf keinen fremden Flügeln emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte sind es, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten u. s. w. Darum erzieht sie meist die Natur, weil ihr Pädagogen ihm nimmer den mannichfaltigen Schauplatz erkünsteln könnt, stets im gegenwärtigen Maß seiner Kräfte zu handeln und zu genießen."

Was Göthe hier von dem in Jugend emporsteigenden Genius sagt, hat der nach Verjüngung ringende Genius ein gleiches Recht auf sich anzuwenden. Dieselbe Unabhängigkeit die ihm zukommt zur primitiven Entwickelung, dieselbe Freiheit hat er zu fordern für seinen begeisterten Flug in eine reinere und tüchtigere Welt, wo er Heilung und Verjüngung findet. Und so wie Göthe, als er jene Worte schrieb, zwischen einem großen Kunstwerke (dem Münster in Strasburg), der Frucht einer richtigen Entwickelung, und seiner mißleiteten und entarteten Gegenwart stand, so standen unsere neu-deutschen Künstler zwischen dieser und den hohen Werken der Vorfahren, denen sie nachstrebten; und so hatten sowohl sie als er sich gegen die Mißleitung unseres Genius aufzulehnen, wenn er in jugendlicher Aufwallung fast in zu unbarmherzigen Ausdrücken einen solchen Abscheu gegen den damaligen Zustand der Kunst ausdrückt, daß er, von so widrigem Anblick gleichsam die Augen hinwegwendend, sich weigert, weiter darüber zu reden, indem er ausruft: „Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler verhaßt sind, mag ich nicht deklamiren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzte Gestalt ist mir willkommener."

Aber die Natur ist es, worauf er in dieser Verderbniß, im Sinne der wahren Kunst, zurückweist, eben so wie der schon vor vielen Jahren mißleitete und verirrte deutsche Genius zu seiner Verjüngung zu Raphaels und Michel Angelo's Lehren floh und sie anrief, um, im Wiederbesitz der Natur, von Neuem ein Kind, ein gestärkter Jüngling und ein schaffender Mann zu werden.

So war Göthe gesinnt, als noch die ungestörte Natur in ihm regierte, und sein Geist nur nach freien Eingebungen seines Genius sich bewegte. Jede seiner späteren, mit dieser Gesinnung streitenden Ansichten, muß daher gegen die frühere zurücktreten, weil er früher göttliche, später menschliche Lehre empfing; denn bekanntlich ist jeder große Dichter eingeborner Philosoph, weil keine Wissenschaft, keine Philosophie ein so klares Licht gewährt, wie die Begeisterung des Genie's.

Wie aber ist es zu erklären, daß der große Mann in späteren Jahren sich als Widersacher seiner Jugendmeinungen benahm? welches um so mehr befremden darf, da es einerseits eine der Hauptaufgaben seines „Winkelmann und sein Jahrhundert" war, in der chronologischen Reihe der neuesten Künstler, die er mit Sorgfalt aufstellt, sich mit dem verfallenen Zustande der Kunst seiner Zeit zu beschäftigen, und er daher, mehr wie irgend Jemand, diejenigen auffassen konnte, die sich aus solchem Zustande von ganzer Seele hinweg sehnten, andererseits er von den großen Eigenschaften der alt-modernen Künstler sich sehr „angezogen" ausspricht und dieselben auf einigen Seiten mit tiefgefühltem Lobe überhäuft, indem er, am angeführten Orte (18tes Jahrhundert 2te Hälfte, letztes Viertel, S. 309. und 310.) ihre Unschuld und fromme Einfalt erhebt und sie „anziehend" nennt, den „Geist des Giotto und Gaddi", den „Geist und Tiefsinn des Orgagna" preist, die „Anmuth des Ghiberti", die „Frömmigkeit des Fiesole", die „Wahrheit Ghirlandajo's", die „Darstellungskraft des Mantegna", und das „stille Gefühl des Perugino", anerkennt. In diesen Lobeserhebungen billigt Göthe, wohl zu merken, indirekt die Abneigung der Neu-Deutschen gegen die Künstler ihrer Zeit und ihre Verehrung der Alten; denn was er an den Alten lobt, sind gerade solche Vorzüge, in welchen diese sich von den Neueren unterschieden, also große Zierden, die sämmtlich den Neueren mangelten. Und da er, der ältere Mann, sich von ihnen „angezogen" fühlte, sollte die jüngere Generation es nicht noch mehr sein, und durch den Umgang mit den Spuren so von Unschuld und Liebe durchdrungener Männer nicht etwas von ihren liebenswürdigen Eigenschaften zu erwerben versuchen?

So schwer es auch ist, einen so großen Geist auszulegen, so wird jedoch eine Wendung in den Ansichten Göthe's über Werke der bildenden Kunst in zwei Hauptgründen vollkommen klar. Den einen finden wir darin, daß die Sache eine Kontrovers wurde, und in einer Kontrovers bekanntlich die Kämpfenden das ihrer Person werthe Eigenthum ihrer Meinung eifriger zu vertheidigen pflegen, als das Wesen der Sache; den anderen darin, daß Ansichten und Meinungen, die unserer Bildungszeit angehören, unser ganzes Leben mehr oder weniger tyrannisiren. Die seit manchen Jahren vergessenen und gering geschätzten alten Gemälde (dies wiederfuhr auch Shakspeare's Werken) kamen nicht allein wieder zur Geltung, sondern wurden auch, in der Erhitzung des übertriebenen Enthusiasmus, den vollkommneren vorangesetzt, und das übertriebene Lob sogar von ansehnlichen Autoritäten unterstützt. Solche Ueberschätzung erregte, wie wir aus der angezogenen Stelle des „Winkelmann u. s. J." ersehen, Göthe's Besorgniß, die Nachahmer wollten nur Werke nach Art der alten Bilder hervorbringen, anstatt dieselben als Keime ihrer Entwickelung anzusehen. Welch ein Schrecken mußte nun den klassischen Mann ergreifen, wenn er nur den Kontrast der Werke des 15ten, 14ten, ja des 13ten Jahrhunderts mit der göttlichen hellenischen Kunst vor Augen hatte, und die letztere durch jene bedroht sah. Ueber dieser Sorge verlor er die Unbefangenheit, die Ruhe, ja selbst die gute Laune, sich mit dem, was Gutes in der neuen Richtung war, zu beschäftigen. Eine solche Besorgniß erkennen wir, nachdem er am angeführten Orte seine Anerkennung der alten Meister ausgesprochen, in folgenden Worten aufs Deutlichste: „Die redliche Einfalt, welche man durchgängig an den Werken der alten Maler und Bildhauer bemerkt, waren dieselben ohne Zweifel mehr ihrer Zeit als sich selbst schuldig, und darin ruhete der Keim, aus welchem sich die neuere Kunst unter den nachfolgenden großen Meistern so schön entwickelte. Wir brauchen nicht ferner zu erwägen, was jedem Sachkenner ohnehin bekannt ist, daß die Bildung des Geschmacks, des Styls, der Beleuchtung, Anordnung, des Kolorits u. s. w., mit einem Worte, die ganze Kunst im eigentlichen Sinne, späterer Zeit angehört. Wer nun alle die Eroberungen gering schätzt, welche mächtiger Geister

unsägliches Forschen und denkender Fleiß für das Gebiet der Kunst gemacht, wer blos, aus einem verworren gefühlten Bedürfniß von Einfalt und Naivität, in den mehr oder minder rohen Anfängen der Kunst, die ganze Kunst schon vollendet erblicken will, und durch Annäherung an die alten Maler das Rechte zu erfassen glaubt, kennt ihren wahren Geist, ihr besseres, weiter gestecktes Ziel noch nicht." Ja wir sehen unseren großen Lehrer im Schönen in seiner polemischen Stimmung sogar in eine Ueberschätzung der von ihm hochgestellten späteren Künstler fortgerissen. Denn, wenn wir von ihm annehmen, daß „die ganze Kunst im eigentlichen Sinne späterer Zeit angehöre", so wären das Geschick und die Fertigkeiten Guido Reni's, Domini-chino's und der Carracci in Anordnung ihrer Bilder geringeren Gehalts mehr werth, als der stärkere Seelengehalt der Werke Fra Bartolomeo's, Gian Bellini's, Ghirlandajo's und selbst Raphael's, und die fallende Kunst stände höher als die steigende. Die letztgenannten Werke waren an den heiligen Orten, für welche sie gemalt sind, unübertrefflich, und ihr Werth bleibt ungeschmälert durch spätere Vervollkommnungen von Gemälden einer weniger hohen Bestimmung. Auch dürfte es schwer sein, die „großen" Meister namhaft zu machen, in welchen sich „die Kunst im eigentlichen Sinne in späterer Zeit entwickelt" hätte. Denn wer könnte unter den Manieristen, die gleich auf Raphael folgten, und selbst unter denen die am Ende des 16ten Jahrhunders sich dem Ver-fall entgegenstemmten, so sehr ihre Verdienste anzuerkennen sind, ein „großer Mann" genannt werden, ohne Werke großartigen Gehalts aufweisen zu können? Oder sollen wir die Vollendung der Ent-wickelung in den Schülern Tizian's suchen? Keiner derselben ist ge-worden, was der Meister Tizian war. Paul Veronese, Rubens und Rembrandt sind groß, ohne mit den Vorbildern der Neu-Deutschen in Vergleich kommen zu können. Sogar unhistorisch ward Göthe in seiner polemischen Aufgeregtheit am angeführten Orte S. 310., indem er behauptete die oben genannten alten Maler hätten „keine Werke ihrer Vorfahren zu Mustern genommen", da doch die sämmtlichen Meister, welche ihre Schüler an der Hand der Natur, mit Wort und Werk unterrichteten, durch den Vasari bekannt sind, und der Fortschritt

der Kunst, von Giotto bis Raphael, von Generation zu Generation, von Lehrer auf Schüler jedem Auge sichtbar ist.

Wir kommen zu dem oben benannten zweiten Grunde des Abfalls Göthe's von seinen früheren Ansichten über die vaterländische Kunst. In Folge seiner Kunststudien nehmen wir einen Hauptwendepunkt, als eine Lebensepoche in ihm war, an welchem die in seiner Bildungszeit herrschenden Ansichten den größten Theil haben. In seinem Verhältniß zur bildenden Kunst theilt sich sein Leben in zwei Haupttheile. In der ersten Hälfte ist er ein Deutscher, in der zweiten müssen wir ihn einen Griechen nennen. Alsdann ist eine Modifikation der zweiten Hälfte ein undeutsch geträumtes Griechenland, eine Richtung die er in ungünstiger Luft einathmete, wenn gleich dieselbe ihm als Mensch zur Zierde gereicht.

Für drei Kunstepochen nämlich hat er Interesse, ja Liebe gewonnen. Zuerst als ein kunstgeborner deutscher Jüngling höchsten Genie's, für die alt-deutsche, die er als die vom deutschen Genius organisch entwickelte, wie eine Nationalfrucht genoß, worüber sein oben angeführter, mit Liebesgluth geschriebener Aufsatz vom Jahre 1773 handelt. Dann für die Kunst die während seines Lebens ausgeübt wurde, worüber der 27ste und 29ste Band seiner Ausgabe letzter Hand aus den Jahren 1786, 1787 und 1788 Bericht erstattet. Endlich für die hellenische Kunst, für welche Winkelmann ihn begeisterte. Und haben auch die verschiedensten Ansichten und Meinungen in seiner großen Person Wohnung gefunden, so waren sie dennoch nicht weniger wahrhaft, weil sie mit den in verschiedenen Zeiten in ihm wechselnden Richtungen wechselten.

In seinen dichterischen Werken sind seine fortlaufend wechselnden Richtungen abgedrückt. Götz von Berlichingen, Werther, Faust, Künstlers Erdenwallen, Hans Sachsens poetische Sendung, und alles diesem Gleichzeitige, tragen durchgehends das Gepräge rein deutscher Kunstgesinnungen. In und nach den achtziger Jahren drängt sich Griechisches in den Inhalt und in die Form seiner dichterischen Erzeugnisse; selbst der rein-deutsche Faust mußte sich bequemen, gleichsam ein griechisches Ornament anzustecken. Die Iphigenie ist im Jahre 1786

fertig geworden. Der Geist seiner Werke zeigt also um die Zeit seines reifen Mannesalters entschiedenen Einfluß hellenischer Kunst auf seine Gedanken. Homer war schon seit seinen jungen Jahren sein Leitstern, und die Griechen wirkten aufs Wesentlichste in die Erziehung seines Geistes. Aber erst in ihrem ganzen Umfange nahm die Griechheit ihn hin, als Winkelmann auch in der bildenden Kunst der Griechen, worin derselbe höchst willkommen ihn supplirte, ihn die höchste Erscheinung gottbegeisterter Menschenkraft kennen lehrte. Denn was sind die erhabensten Kunstleistungen der Neuern gegen Geisteserzeugnisse, wie Jupiter, Minerva, Herkules, Apollo, Venus und Juno? — um nur Weniges zu nennen. Indem er nun mit diesem überwiegenden Kunstgehalte seine große Seele erweiterte und denselben in seine Kräfte verwebte, was war natürlicher, als daß er, was bildende Kunst betrifft, sich darin abschloß? Sein Genius vermählte sich mit dem Genius der klassischen Welt. Es war eine Verweilung in der Fremde. Einer anderen Verbindung konnte er nun nicht mehr hold werden. Aber was er als Grieche gewann, verlor er als Deutscher. Was er früher für Gift hielt, schien ihm nun Nektar. Jetzt schloß er sich an das herrschende Vorurtheil an, der Deutschen Kunst könne durch die Griechische geholfen werden.

Also ward der vierzigjährige Göthe der Gegner des vier und zwanzigjährigen, der, mit der Deutschen Kunst sich deutsch fühlend, das Fremde, welches man seiner Nation aufdringen wollte, wie der angezogene Aufsatz bezeugt, zur Seite schleuderte, damals, als drei seiner kecken, jedoch nicht weniger naturerfüllten Jünglings-Ausdrücke mehr werth waren für die Philosophie des Schönen, als ein ganzes Kapitel in einem theoretischen Buche. Es kann hiernach nicht den mindesten Zweifel leiden, daß, wäre die neu-deutsche Kunstrichtung, von der wir handeln, zur Zeit jenes Aufsatzes zur Reife gediehen, Göthe der tapferste Fechter für diese Nationalsache gewesen sein würde. Nachher aber, da Griechenland ihn fortgerissen, hat er nur noch in kurzen Zwischenräumen aphoristisch auf die Entwickelung der modernen Kunst sein Auge gerichtet; und wenn er mannichmal an die uns hier vorliegende vielseitige Frage sich erinnert sah, konnte er den ganzen

Umfang der darin verflochtenen Betrachtungen nicht vor Augen haben. Man hatte, wie gesagt, ihm die Sache zuwider gemacht. Wir dagegen haben ein Recht, ihn auf seine Zugeständnisse beim Worte zu halten; ja, hätte ihm Jemand die beiden oben beigebrachten Paragraphen des Aufsatzes über deutsche Baukunst vorgezeigt, er hätte nicht mehr von Nachahmung griechischer Kunst sprechen dürfen. Aber wir kommen jetzt auf die dritte Veranlassung des Wechsels seiner Kunstansichten, nämlich das Interesse welches er für das schwache Kunsttreiben seiner Zeit gewann.

Sehr oft sehen wir Göthen im Umgange mit ausübenden Künstlern, und wie sehr die bildende Kunst eines seiner vornehmsten Interessen war, erkennen wir an der, solchen Materien auf die mannichfaltigste Weise gewidmeten Thätigkeit, in Abhandlungen, in den Propyläen, in Benvenuto Cellini, in seinem Winkelmann und dem tiefen Eindringen in den Geist des großen Mannes, und endlich aus seinen interessanten Berichten aus Rom. Es war nicht allein seine universelle Ergründungsleidenschaft, die von seiner der bildenden Kunst zugewandten Richtung angeregt wurde, sondern auch einige Fähigkeit zum Zeichnen rief die in ihm wohnende rastlose Thätigkeit auf, sich auch hierin zu versuchen. Hierdurch gewann und verlor er. Als die liebenswürdigste Erscheinung steht er im 27sten und 29sten Bande seiner Werke, in dem glücklichsten Künstlerberufe des Genusses edler Freuden im anregenden Rom vor uns, sein Herz übend an tausend schönen und lehrreichen Eindrücken, und an den Freunden mit denen er sein Leben theilt, die Seinigen aus deutscher Ferne kindlich herbeiwünschend. Aber die edle Angelica und andere Künstler und Kunstverwandte konnten nichts an ihm thun, als ihn in die Irrwege führen, die sie selbst gingen. Sie nahmen ihn um so stärker in ihr Wesen gefangen, da sie ihm mit Fertigkeiten imponirten, die ihm mangelten, und die er durch fleißiges Arbeiten zu erringen suchte. Dazu überhäuften sie ihn, den berühmten, mit großer persönlicher Anmuth begabten Mann, mit den gefälligsten Aufmerksamkeiten. Sie drängten sich an ihn und schmeichelten ihm durch Begünstigung und Erhebung seiner künstlerischen Gaben, auf die wir ihn, in gehäuften Erwähnungen seiner derartigen

Arbeiten, sehr viel Gewicht legen sehen. Göthe, mit der ihm eigenen Geneigtheit zu freundschaftlichem Verkehr in wissenschaftlichem Treiben, erwiederte, was die Freunde ihm erwiesen. Eine warme Freundschaft ward geschlossen, die ihn für Jene und für ihre Kunst partheiisch machte. Denn in seinem Streben nach einem anerkannt unerreichbaren Ziele ward er, im eigentlichsten Verstande, ihr Kunstgefährte, verlor aber dadurch alle unabhängige Anschauung der Kunst seiner Zeit, indem er nun nicht mehr als Beobachter ihr gegenüber stand, sondern der er nun, als eine Art ausübender Künstler, mit angehörte; und was ist einleuchtender, als daß die Urtheilskraft jedes schaffenden Menschen von der Sphäre seiner Werkfähigkeiten umschrieben wird! Mannichmal spricht er in seinen Briefen aus Rom mit großer Lebendigkeit von Entdeckungen, zu denen seine Forschungen über bildende Kunst ihn geführt hätten; aber wenige Resultate dieser Art werden uns mitgetheilt. Selten ist in seinen römischen Briefen von Werken aus der großen Zeit neuerer Kunst die Rede. Bei seinem ersten Aufenthalt in Rom, da er erst von Hause kam, sehen wir ihn mehr mit Göthescher Großheit geistesbewegt, als nach seiner Rückkehr von Neapel beim zweiten. Hackert, Reifenstein, Angelica galten zu viel bei ihm, und der Rudel damals ausübender Künstler. Anfangs war der geistreiche Tischbein sein leitender Gefährte. Es war in den ersten drei Wochen seiner ersten römischen Zeit, als er mit selbstständiger Tiefe in zwei Zeilen des Briefes vom 22sten November die Größe des Michel Angelo aussprach, ohngeachtet er in Ueberschätzung des Guercino und Carlo Maratti unter der Herrschaft seiner Zeit sich befand. Später kam er nicht mehr auf diesen Maler-Heros zurück. Von Raphael wird nur ein Mal im 29sten Bande ausführlich gehandelt, über seine zwölf Apostel und Christus in der Kirche Tre Fontane, der Stanzen und Logen nur flüchtig gedacht.

Der genußreiche Zustand, dessen er in jedem seiner römischen Briefe sich glücklich preist, war immerhin eine Frucht verheißende Bereicherung seines Geistes; denn eines solchen Mannes Seele ist ein fruchtbares Feld, und jeder Eindruck den sie genießt, ein Samenkorn zu Erzeugnissen des Schönen. In Rom jedoch wurde seine Thätigkeit,

so viel uns bekannt wird, fruchtbar nur seinen litterarischen Werken: die Iphigenie schickte er bei seinem ersten dortigen Aufenthalte, Anfangs des Jahres 1787, und einige dort retouchirte Singspiele und den Egmont während des zweiten nach Deutschland ab. Man fühlt eine Scheu, an seinem lieblichen, jünglingsartigen Verkehr in lauter heiteren harmonischen Berührungen, einen Mangel zu finden, und die Erinnerung, die in seinen anmuthigen Erzählungen die unsrige wird, zu trüben. Ihm, der Jahr aus Jahr ein veredlend und belehrend für uns gearbeitet, gönnen wir von Herzen die reichhaltige Erholung im ewigen Rom. Seine Schuld war es nicht, daß die Zeit, wo er sich dort in die bildenden Künste warf, mit der Zeit des tiefsten Verfalls der Kunst zusammentraf. Aber auch an ihm werden wir gewahr, daß auch der mächtigste Mann unter der Herrschaft seiner Zeit steht. Wir können uns des Befremdens nicht enthalten, wenn er mit Wohlgefallen Bericht erstattet über Gemälde, deren er als Tageserscheinungen gedenkt, und deren Werthlosigkeit wir nach dem Stande der damaligen Kunst ermessen können. Wir können uns des Wunsches nicht erwehren, seine Freunde, die ihn dort ganz absorbiren, möchten ihn in Ruhe gelassen haben, damit er seine eigenen Gedanken ungestört auf große Erscheinungen hätte richten und diese mit eigenen Augen sehen können. Umringt von antiken Monumenten, Natur, Kunstwerken, wie hätte mit seiner unermüdlichen Thätigkeit die goldne Zeit in Rom ihm lehrreicher sein müssen, hätte er dort einen Raphael, einen Leonardo da Vinci zu Führern gefunden, anstatt der liebenswürdigen Angelica, Reifenstein, Hackert und allen den anderen Freunden die sich in die schwachen Ansichten der Zeit hineingelebt hatten, und durch ihre Kunde im Kunstgeschick in seine damalige Richtung paßten, deren Ansichten jedoch mit dem Emblem des Zopfs gestempelt waren.

Von einer solchen Zeit rührt es her, daß er ein Gegner seiner früheren Richtungen wurde. Verfasser schmeichelte sich zwar, daß er die oben angeführte Recension der W. K. F. vielleicht nicht mit unterzeichnet haben könnte; jedoch sind in gleichem Sinne einige Aphorismen, die sich im 44sten Theile seiner Werke finden, und die Merkmale der Kontrovers über die neu-deutsche Kunst an sich

tragen, unter denen folgende Zeilen vorkommen: „Mancher hat die Antike studirt, und sich ihr Wesen nicht ganz zugeeignet. Ist er darum tadelnswerth?“ Und dennoch wird in „Winkelmann u. s. J. (3ter Abschnitt, Litteratur, Methoden und Meinungen von 1775 bis 1800, S. 382) die „Nachahmung großer Muster,“ übereinstimmend mit unsern Ansichten, für das Talent der Nachahmer wieder bedenklich gefunden, wie in folgenden Worten klar enthalten ist: „Der Historienmalerei, wie der Plastik, legen sich heut zu Tage (im damaligen Zustande der Kunst) mancherlei Schwierigkeiten in den Weg; sogar die großen, in gewissem Sinne vollkommenen Muster dieser Art hemmen den freien Flug des Genie's, indem sie den Künstler zur Nachahmung reizen, ohne Hoffnung sie zu übertreffen, oder auch nur sie erreichen zu können.“ Um die Zusammenstellung der vornehmsten Aeußerungen Göthe's über die von ihm mißbilligte Nachahmung zu vollführen, fügen wir noch einige Zeilen der oben bereits citirten S. 310. hinzu, wo es heißt: „dieses (nämlich die großen anziehenden Eigenschaften der alt-modernen Meister) müßte der Natur selbst mit dem Sinn und den Gaben dieser Meister abgesehen werden, denn auch sie hatten dafür nicht Werke ihrer Vorgänger zu Mustern genommen (?). Eben das ist der mächtige Unterschied zwischen der steigenden und sinkenden Kunst, daß jene nach einer unendlichen Vollkommenheit strebt, diese aber bedingten Mustern nachzuahmen sucht. Die redliche Einfalt u. s. w.“ (wie oben das Weitere ausgeschrieben worden).

Diese verschiedenen Aeußerungen sind nicht in Uebereinstimmung zu bringen. Göthe giebt seine Absichten an den Tag, den Lernenden die besten Lehrer anzuweisen, und wiederräth ihnen bei den alt-modernen Künstlern Lehre zu suchen. Sein Grund ist, daß die Letzteren der Epoche der steigenden, die Lernenden seiner Zeit hingegen jener der sinkenden Kunst angehörten. Da er folglich die Kunst seiner Zeit verloren giebt (worin wir ihm nur Recht geben können), ertheilt er ihnen den unbarmherzigsten Rath, nämlich den, sich in die hoffnungslose Bestimmung der fruchtlosen Kunstübung ihrer Zeit zu resigniren, anstatt sich zu den Künstlern der aufsteigenden Kunst, die von ihm selbst die fruchtbringende genannt war, emporzuschwingen. „Die Zeit des

Sinkens" sagt er ferner, „wird daran erkannt, daß die Lernenden nach bedingten Mustern greifen", und mißbilligt, daß sie es thun, indem er eine Aehnlichkeit ihrer Fähigkeiten mit denen ihrer Muster in Zweifel zieht. Seiner eigenen Vorschrift entgegen aber, will er selbst ihnen „bedingte Muster" in die Hände geben, die Antiken nämlich, bietet ihnen also das, was sie nach seiner eigenen Lehre nicht haben dürfen, weil es „den freien Flug ihres Genies hemmt".

So haben wir den Wechsel der Ansichten Göthe's über Kunstwerke, durch den Wechsel seiner Studien in verschiedenen Zeiten, und die besonderen Gründe seiner Ungunst gegen die neudeutsche Kunst, die indessen seitdem den Sieg davon getragen hat, erläutert. Seine verschiedenartigen Urtheile repräsentiren die Vielseitigkeit der in Frage stehenden Materie. Hätte er alles was er jemals hierüber gesagt und geschrieben, zugleich unter Augen gehabt, er möchte es vielleicht in Zusammenhang gebracht, oder einer Modifikation Raum gegeben haben; aber seine, über die ganze Welt verbreiteten Studien zogen ihn davon ab. Unbeschränkt bleibt dennoch unsere Dankbarkeit für das Licht, das er zur Beschauung auch der bildenden Kunst in so vielen erhabenen und tiefen Gedanken über uns verbreitet, durch viele Aufsätze, hie und da zerstreute Gedanken, die Propyläen, den Benvenuto Cellini, und seine tiefen Blicke in des großen Winkelmanns Geist.

Indem wir hier unsere Untersuchungen über die Nachahmung beschließen, können wir uns nicht versagen, dem bei uns vom Stande der Volksentwickelung geforderten neuen Gange der Kunst noch mehr Nachdruck und Ansehen zu geben, indem wir darauf aufmerksam machen, daß sich ebenfalls in der alten Welt eine solche Kunstbewegung ereignete. Quintilian berichtet in den Zeilen, welche diesem Aufsatze vorgesetzt sind, daß zu seiner Zeit die Werke des Polygnot wieder aufgesucht wurden, weil in denselben ein tieferer Gehalt, als in den ausgebildeteren Werken späterer Zeit gefunden wurde.

Guter Erfolg guter Maximen.

Wer geneigter ist zur Klage, als zum Ergreifen des Erfreulichen mit belebendem Muthe, mag der schwermüthigen Wahrheit nachhängen, daß verflossene Zeiten für immer vorüber sind, und, die heutige Kunst der des Mittelalters und der des Alterthums gegenüberstellend, über Wünsche und Mängel sich betrüben. Einige der oben behandelten Gegenstände zeigen, an was für kunst-feindlichen Elementen unsere heutige Lebensluft krankt. Um desto muthiger sehen wir hin auf die schon erprobte Verjüngung der in unserer Nation wohnenden productiven Kraft.

In Nachbarnationen sahen und sehen wir ähnliche Regungen. David reinigte in Frankreich die Kunst und wirkte bedeutend als Lehrer. Horace Vernet zeigt eine dort kaum jemals gesehene Productivität, in edler Zeichnung und Farbe, naturgerecht. Reinheit des Styls, Strenge der Zeichnung und Geschmack üben die in Rom arbeitenden Künstler Großbritanniens. Canova brachte die antike Kunst wieder zur Geltung: Tenerani, Thorwaldsens Schüler, ist fruchtbar beseelt von den Antiken und den alten Meistern seiner Nation. Minardi, der vornehmste Maler in Rom, etwa 50 Jahr alt, ein feiner und gediegener Zeichner, haltend an den vor-raphaelischen Mustern, ist hier das Haupt der sogenannten Puristen, und bildete Schüler und Anhänger in diesem Geiste.

Die Städte Deutschlands sind bereits voll von Früchten der gereinigten Thätigkeit unseres Vaterlandes. Einer anderen Arbeit sei es vorbehalten hierüber ausführlicher zu sein. Für diese römischen Studien verweilen wir bei Overbeck und Cornelius, indem deren Entwickelung großentheils in Rom geschah. Wollten wir uns weiter verbreiten, so würde die Zahl derer, die zu erwähnen wären, für unseren Raum zu groß sein; die nicht Genannten werden aber, auch wenn sie in den römischen Studien mitbegriffen sein könnten, zwei so hoch stehende deutsche Männer und deren Werke gern besprochen sehen; denn als Genossen oder Schüler derselben sind sie Theile unseres Vor-

trags, dessen Gegenstand das Ganze der Kunstrichtung ist, zu welcher auch sie rühmlich gewirkt haben. Möge sich auch die vieljährige Freundschaft des Verfassers mit beiden als ein entferntes Motiv blicken lassen, so wird sich dennoch aus den hier behandelten Materien das Uebergewicht der Sache über die Personen darthun. Was das zu ihrem Vortheil Gesagte anlangt, so mögen sie sich erinnern, daß auch Buonarotti ertragen mußte, von seinem Freunde und Verehrer, Vasari, gepriesen zu werden. Was der Wissenschaft gehört, darf weder im Guten noch im Bösen einer Person geopfert werden, wo die Grundsätze hervortreten wollen, nach denen Nationen veredelt werden. Werke werden hier nur aufgeführt, um Grundsätze daran zu knüpfen. Uebrigens hat der Verfasser jederzeit, so sehr er konnte, vermieden, über Werke seiner eigenen Zeit Urtheile öffentlich auszusprechen, und seine Zurückhaltung beruhet auf folgenden Betrachtungen: Ein Urtheil über Werke des Raphael, Tizian, Rubens, ist leichter als die Würdigung eines verdienstlichen Gemäldes unserer Tage. Denn die Grundsätze über jene sind von drei Jahrhunderten festgestellt, und können mit einer mäßigen natürlichen Urtheilskraft ziemlich gut erlernt werden; das Urtheil über ein heutiges Werk hingegen müssen wir ganz aus eigenen Mitteln hervorbringen. Deshalb sahen wir oft eine Anzahl tüchtiger Beurtheiler in heftigstem Meinungsstreite über ein neues Bild. Vielleicht von bekannten Mustern ganz verschieden, und doch eine gute Arbeit, befremdet es die nach stehenden Grundsätzen gebildeten Kenner; doch auch die Selbstständigen sind von Lieblings-Ideen abhängig.

Die Fresco-Gemälde in dem Bartholdischen Zimmer in Rom, in welchen die Geschichte Josephs dargestellt, sind oben bereits erwähnt worden. Manchem unserer Leser werden wir Bekanntes sagen, wenn wir der Arbeiten in dem Gartenpallast des Duca Massimo, dem Lateran gegenüber, gedenken; wo dieser den Wissenschaften ergebene römische Große drei Zimmer dazu bestimmte, die drei epischen Dichter seiner Nation durch Gemälde al Fresco zu verherrlichen, und diese Arbeit, nachdem er jene des Bartholdischen Hauses gesehen, von deutschen Künstlern der neuen historischen Schule ausgeführt zu sehen wünschte. Cornelius ward zu jener Zeit vom Kronprinzen von Bayern

nach München gerufen, Philipp Veit übernahm statt seiner den Dante, Schnorr den Arioſt und Overbeck den Torquato Taſſo. Philipp Veit und Overbeck vollführten nur einen Theil ihres Vorhabens, jener nach Deutſchland berufen, dieſer durch Geſundheits-Umſtände verhindert. Koch (No. X.) beendete den von Veit zurückgelaſſenen Theil und Führig trat in Overbecks Arbeiten ein.

Durch die glücklichen Anfänge in Rom wurden alſo die aufſtrebenden Männer vom Vaterlande zu größeren Wirkungskreiſen gerufen. Cornelius gründete die Münchener Schule, welche der Hauptſtadt des Königs Ludwig eine neue Geſtalt gab. Veit wurde als Profeſſor des Städelſchen Kunſt-Inſtituts nach Frankfurt am Main berufen, wo er zu einem lehrreichen Muſter gedieh, durch hiſtoriſche Werke in Fresco- und Staffelei-Gemälden. Schnorr, vom König von Bayern mit der Ausführung des Niebelungenliedes in Fresco-Gemälden beauftragt, erfüllte rühmlich ſeinen Vorſatz, und auch er verbreitete als Lehrer kunſtbefruchtende Maximen. Sein Vaterland, Ober-Sachſen, begehrte ihn, und er wurde Akademie-Direktor in Dresden. Schadow ward an die Spitze der Schule von Düſſeldorf geſtellt, von welcher uns Rühmliches berichtet wird, in mehreren ſchon ſeit einer Reihe von Jahren berühmten Namen. Schrader und Metz ſtellten in Rom treffliche Gemälde aus.

Overbeck und ſeine Werke.

Overbeck widerſtand allen Anträgen, nach Deutſchland zurückzukehren, und entwickelte ſeine Gaben, als ausſchließlich chriſtlich-hiſtoriſcher Maler, in einer bedeutenden Anzahl von größeren und kleineren Oelgemälden und gezeichneten Kompoſitionen.

In vieljähriger Verbindung mit ihm hat Verfaſſer die Entwickelung ſeines Freundes mit eigenen Augen verfolgen können. Mit dem Beiſtande des Künſtlers iſt folgender kurzer Abriß der künſtleriſchen Laufbahn deſſelben in ziemlicher Vollſtändigkeit zu Stande gebracht.

Nach einer Lehrzeit weniger Jahre, unter Fügers Leitung in Wien, war das erſte Oelgemälde Overbecks ein Lazarus. Bald darauf ſchon

unternahm er die große Komposition des Einzugs Christi in Jerusalem. Hiervon waren nur die Anlage des Ganzen hingeworfen und einige Gruppen untermalt, als er nach Rom ging, wo dieses Werk bis zum Jahr 1827 liegen blieb. Dort verließ er die Manier in welcher es begonnen war, welches längere Zeit ein Hinderniß darbot, es fortzusetzen. Andere Gegenstände bemächtigten sich seiner, welche sogleich erwähnt werden sollen, und erst im Jahre 1826 erhielt er, durch Vermittelung des bekannten Barons Rumohr, von Lübeck, seiner Vaterstadt, den Auftrag, das Gemälde zu beenden, und dasselbe erhielt im Jahre 1827 seinen Platz in der dortigen Marienkirche.

Seine erste Arbeit in Rom war eine Anbetung der Könige für den König Ludwig von Bayern. Es folgte eine Kreuzigung Christi, welche durch den Kupferstich Pflugfelders bekannt ist. Vom Jahre 1815 bis 1817 waren seine vornehmsten Beschäftigungen die Theilnahme an den Fresco-Malereien in dem Bartholdischen Zimmer, die oben erwähnt sind. In das Jahr 1818 fiel seine Verheirathung. Er hatte einen Sohn, den er das Unglück hatte in hoffnungsvoller Jugend durch eine Krankheit zu verlieren. Im Jahre 1818 begann er seine Arbeiten in der Villa Massimo. Mehrere Fieberanfälle, die der schädlichen Luft des Laterans zugeschrieben wurden, bewogen ihn zu einer Reise nach Florenz, wo er den Sommer 1820 zubrachte. Mit wieder ergriffener Arbeit kehrte jedoch das Fieber zurück, und er sah sich genöthigt, die letzten beiden Wände und mehrere Chiaroscuro-Malereien seinem Freunde Führig zu überlassen, welchem unter Anderen auch die Zauberin Armida zufiel. Die von ihm selbst ausgeführten Gegenstände sind folgende: 1) An der Decke des Zimmers eine allegorische Figur der Jerusalem in Fesseln. 2) Olind und Sophronia von Clorinden befreiet. 3) Eine Vereinigung mehrerer Helden des heiligen Kriegs mit Peter dem Einsiedler. 4) Der Tod von Odoardo und Gildippe.

Bald darauf folgte ein Gemälde für ein Krankenhaus in Hamburg, Christus am Oelberge; und sein wachsender Ruf brachte ihm manche Aufträge zu kleineren Werken. Unter diesen war die Gruppe zweier sitzenden jungen Mädchen, fast Lebensgröße, die er später

„Germania und Italia" genannt hat. Zwischen den Jahren 1827 und 1830 malte er al fresco in der Kirche Santa Maria degli Angeli im Thale unter Assisi die Indulgenz des heiligen Franciskus von Assisi.

Während dieser Arbeit erhielt er von dem Städelschen Kunst-Institut in Frankfurt am Main den angenehmen Auftrag zu einem historischen Gemälde, dessen Gegenstand seiner freien Erfindung überlassen wurde. Er erfand sein Bild von mehr als hundert Figuren, das er den „Triumph der Religion in der Kunst" nennt und das unten beschrieben werden wird, brachte die Zeichnung desselben im Jahre 1831 nach Frankfurt, und erhielt die Genehmigung des Städelschen Instituts. Im Jahre 1840 ward das Oelgemälde fertig und abgeschickt. Eine schwere Krankheit und eine Reise nach Deutschland dehnten die zu so großem Werke erforderliche Arbeitszeit mehr aus als er erwartet hatte. Das Institut gab, außer seinen schriftlichen Ausdrücken des Beifalls, durch eine freiwillige und ansehnliche Vermehrung des verabredeten Honorars seine große Zufriedenheit mit dem Gemälde zu erkennen. Nach Aufstellung dieses Bildes in Frankfurt erhielt er von Düsseldorf den Auftrag, die Himmelfahrt der Mutter Gottes für einen Altar des Doms in Cöln zu malen. So lebhaft er auch diesen Auftrag ergriff, so konnte er doch nicht vor dem Jahre 1847 ernstlich zum Werke schreiten, indem manche früher übernommene Aufträge zu erfüllen waren. Er malte eine heilige Familie für den Grafen Schönborn, eine Vertreibung der Hagar für den Senator Jenisch in Hamburg, eine Himmelfahrt des Elias für den Grafen Sant in Malta, die er für den Kronprinzen, jetzt König von Preußen, wiederholte, eine Vermälung der Jungfrau Maria für den Grafen Raczinsky.

Um diese Zeit las Overbeck in einer Zeitung die Bekanntmachung eines Buchhändlers in Prag, daß er Gegenstände aus der heiligen Geschichte in leicht käuflichen Kupferstichen im Volke verbreiten wolle, und die Künstler auffordere sein Vorhaben zu begünstigen. Overbeck schrieb ihm sogleich, und versprach ihm die unentgeltliche Lieferung von vierzig Zeichnungen, die er dazu erfinden wolle, und an denen er sich nur das Eigenthum vorbehielt, nachdem sie zum

Zwecke des Unternehmens benutzt worden wären. Der Buchhändler, nachdem er das Anerbieten dankbar angenommen hatte, gerieth in Unglück und verlor die Mittel, seinen frommen Plan zu vollführen. Einige Kompositionen waren schon gezeichnet, als Overbeck hiervon benachrichtigt wurde. Zu derselben Zeit kam Baron Lotzbeck aus Bayern nach Rom, und dieser bekannte Beschützer der Künste übernahm den ganzen Cyklus der evangelischen Zeichnungen, der dem Buchhändler bestimmt gewesen. Schon mehrere derselben sind auf seine Anordnung in Kupfer gestochen. Die verabredete Zahl der Zeichnungen ist nun voll, und deren Gegenstände folgende: die Geburt Johannes des Täufers; eine allgemeine Krankenheilung; der Kindermord; der Eintritt Christi bei Martha und Maria; Wehe über die Schriftgelehrten und Pharisäer; Darstellung Christi im Tempel; Ecce Homo; die Grabtragung des Gekreuzigten; das Gleichniß von den zehn Jungfrauen; Einsetzung des Oberamts Petri; Christi Bergpredigt aus Petri Schifflein; der Traum Josephs; die Geburt Christi; Verkündigung; Geißelung Christi; Herodes und Pilatus als Freunde (ein niemals dargestellter Gegenstand); die Kreuztragung; die Heimsuchung; Christus der Knabe, arbeitend in Josephs Werkstatt; ein Kind den Aposteln zum Vorbilde gegeben; Magdalene salbt dem Herrn seine Füße; Berufung des Apostels Matthäus; das Abendmahl des Herrn, ohne Judas, dessen Stuhl umgeworfen daliegt; die Fußwaschung; Thomas erkennt den auferstandenen Herrn; Barabas, auf den Schultern des Pöbels herbeigetragen, wird dem Heiland vorgezogen; Gleichniß vom bösen Feind, der Unkraut säet; Wunder auf der Hochzeit zu Cana; der zwölfjährige Christusknabe unter den Schriftgelehrten; Auferweckung des Lazarus; Verläugnung Petri, verbunden mit Christi Verhör vor dem hohen Rath; Christus, gebunden durch die Straßen geschleppt; Christus im Garten; Einzug in Jerusalem; Kreuztragung; Auferstehung; Gleichniß vom verlorenen Sohn; die Himmelfahrt; Taufe Christi. Eine vierzigste wird eins der evangelischen Gleichnisse darstellen.

Zugleich war Overbeck, als dieses Verzeichniß aufgestellt wurde, mit Kompositionen der sieben Sakramente und der vierzehn Stationen des Kreuzweges beschäftigt.

Bei dem Anblick solcher Werke, in denen eine verjüngte Kunst sich in den edelsten Zügen uns vor Augen stellt, wie verschwinden die vor fast einem halben Jahrhundert, aber auch noch vor ein und dreißig Jahren ausgesprochenen Bedenken gegen die Nachahmung der vor-raphaelischen Kunst! Nur üble Laune oder Unwissenheit könnten hier noch Ueberbleibsel roher Kunstanfänge finden wollen, wo alles, was hohe Eigenschaften an Kunstwerken heißt, uns vereinigt erfreut: Schönheitslinien der Komposition, Neuheit der Gedanken, Reinheit und Adel der Formen, Stärke des Ausdrucks, Freiheit der Bewegungen und Schönheit der Gewänder; so daß eine solche Entwickelung nicht allein aus der Befruchtung von den Meistern der steigenden Kunst, sondern auch aus der Anschauung der vollkommensten Muster zu erklären ist. Denn in Allen, die in Overbecks Studium eintreten, ohne Ausnahme, sehen wir herrschend nur die Empfindung freudigen Erstaunens über diese unvergleichlichen Zeichnungen, denen noch andere beigezählt werden können, welche nicht zu dieser Reihe gehören, unter anderen die eines Kirchenfensters, deren Gegenstand das Gleichniß von den zehn Jungfrauen ist.

An Sonn- und Festtagen der Katholiken, von 12 bis 2 Uhr, ist Overbecks Studium Jedem offen. Eingeführte und Unbekannte empfängt er mit gleicher Freundlichkeit und ertheilt den Fragenden die bereitwilligsten Erläuterungen.

Daß Steifheit, Magerkeit und Härte, wovon keine Spur mehr in den oben aufgeführten Werken, in den früheren Arbeiten der Nachahmer alt-moderner Malereien gefunden wurden, ist eben so unausbleiblich, als daß selbst Raphaels, des Schülers, frühere Werke denen des Pietro Perugino oft fast zum Verwechseln ähnlich sind. Das ängstliche Festhalten der unerfahrenen Jugend an der Hand des weisen Führers ist eben so wichtig, wie die Festigkeit der untersten Stufen einer Treppe, die zum himmelhohen Thurme hinaufführt. Auch solche Knaben begannen mit Buchstabiren, die nachher große Scribenten wurden.

Historischer Styl.

Eine sehr erhebliche Betrachtung aber haben wir den Unkundigen entgegen zu setzen, denen in tüchtigen Gemälden die scharfe Bezeichnung der Umrisse als Fehler erscheint. Eine solche Härte der Umrisse — wie es genannt zu werden pflegt — welche die Gegenstände abgesonderter hinstellt, als unser Gesicht sie in der Wirklichkeit empfängt, ist eine nothwendige Grundlage der Bestimmtheit, welche die höhere Kunst verlangt; während übrigens fast in allen Fällen unbestimmte Umrisse schlimmer als zu harte sind. Der Umriß ist die Begrenzung der Idee des Künstlers. Hieraus folgt, daß, je erheblicher und schöner eine Idee, desto wichtiger es ist, daß sie aufs Bestimmteste erkannt und demgemäß behandelt werde. Die Härte der Umrisse gehört zwar den früheren Zeiten der Kunst an, indem die früheren Künstler so sehr von der Wahrheit und Würde ihrer Ideen durchdrungen sind, daß es ihnen in ihrer Naivität ein Bedürfniß ist, sich mit dem Nachdruck eines Kindes auszudrücken; sie sind daher nur von dem Wesen derselben erfüllt und kennen kein größeres Interesse als scharf verstanden zu werden; deshalb denken sie nur an die Begrenzung derselben; die Bedingungen des Erscheinens hingegen lernen sie erst in ihrer weiteren Ausbildung durch Erfahrung. Da nun der Contur das Wesen der Ideen umfaßt, so haben auch die späteren Maler, nach gesundem Menschenverstande, welcher in allen Dingen der nothwendigste Beistand ist, daran festgehalten, und wir dürfen uns keineswegs entsetzen, wenn wir den Contur in den höheren Sphären der Kunst, der historischen, eine Geltung behaupten sehen, welche sich den gewöhnlichen Gesetzen der Erscheinung in der Natur entzieht. Das berühmteste historische Gemälde, die Transfiguration von Raphael, ist eine unverwerfliche Autorität hierfür. Denn die Kunst-Idee erhebt sich über die Natur, und diese, ihr Stoff, ist den Gesetzen der Kunst unterthan. Die Meinung der Novizen in Kunstsachen, daß Natur und Kunst dasselbe, diese nur den Gesetzen von jener unterworfen sei, gehört in die niederen Regionen der Wehnierschen Hasenbälge und Dennerschen

Hautoberflächen, die nur mit kleinsehenden Werkzeugen bewundert werden. Das Gemüth aber weiß keinen Gebrauch zu machen von Mikroskopen. In Göthes Propyläen, wo diese Materie weiter ausgeführt ist, sagt der Verfasser, daß jedes Stück Natur, dessen ein Künstler sich bemächtiget, von dem Augenblicke an nicht mehr der Natur angehöre; welches eben so wahr ist, als es widersinnig wäre, zu behaupten, Brot sei Korn.

Solchen großen Unterschied geltend zu machen, ist uns hier eine wichtige Angelegenheit, um für die alt-modernen Künstler die ihnen zukommende hohe Stelle zu behaupten, und um zu erläutern, wie sehr das befruchtende Wesen ihrer Werke die nothwendige Grundlage ist, aus der die reiche Entwickelung sich erhoben, deren wir uns nach kaum einem halben Jahrhundert erfreuen.

Gründlich befruchtet haben unsere Künstler sich von diesen großen Erscheinungen nicht dadurch, daß sie die Formen derselben sich aneigneten, sondern dadurch, daß sie nach dem Beispiele jener Naturmänner zu sehen und zu handeln lernten, und mit so großen Männern vermittest deren Werke zum Umgange gelangten. Denn mehr als alle gesprochene und geschriebene Vorschriften hat eine thaterweckende Kraft das Beispiel, weil dem Handeln näher als das Wort, das Handeln liegt. Göthe daher, wenn schon er eine Welt von Belehrung für Jahrhunderte uns hinterlassen hat, ist nicht so unterrichtend wie die Ghirlandajo's und Signorelli's, weil der, wenn gleich sie nicht mehr sind, aus ihren Werken überfließende Gehalt die Seelen der ihnen zugewandten Schüler kunst-sympathisch und befruchtend umfaßt. Solcher Gehalt, die zur Kunst gewordene Natur, war es, mit welchem die Künstler-Generationen von Lehrer auf Schüler die höchsten Interessen der Menschheit verwalteten. Die Muster-Männer, von denen wir reden, sind nicht allein mit der Benennung Lehrmeister zu fassen, sondern sie waren höhere Menschen, schaffend in hohen Regionen, sie waren historische Künstler. Was können einige Mängel früherer Kunstzeit gelten gegen die Erhabenheit des Prinzips.

Der historische Maler steht auf der Stufe des epischen Dichters: beide haben den gleichen Beruf, mit ihrer schaffenden Phantasie die

Schicksale des Menschengeschlechts an die Gottheit zu knüpfen. Die historische Malerei in der Hand des Genie's ist die Thätigkeit der höchsten Menschenkraft. Nur die hohe Poesie in der Sphäre der Malerei führt durch das tiefe Eindringen in den Bildungsstoff, vermöge erhabener Anlässe, zum vollendeten Besitz der Kunst, zum Style, das heißt: zu der in den Kunsterzeugnissen sichtbar ausgeübten Vollendung des Verständnisses der Natur; ein Verständniß, welches von dem National-Kunstvermögen von Generation auf Generation zur Entwickelung gebracht wird. Die kunst-erschaffenden Männer sind der Inbegriff des produktiven Vermögens ihrer Nation. Ein Künstler ist desto größer, je mehr Menschheit er in sich hat: entsprossen aber dem Boden seines Volks, trägt aller dieser Menschenstoff den Charakter des Volks, dem er entsprossen, und, begabt mit schöpferischem Vermögen, giebt er die Seele seines Volks vom Munde, wenn er ein Dichter, gestaltet sie durch Werke der Hand, wenn er ein Bildner ist: Er ist das wandelnde Wort seines Volks. Dies war und dies ist der Sinn der Benennung Epos.

Zum Style, sagten wir, führt uns die Ausübung historischer Kunst. Die Natur ist zu groß, um sich einem Individuum allein hinzugeben, nur Nationen will sie sich ganz offenbaren. Was den heutigen Künstlern am Style der Zeichnung gebricht, rührt von dem Mangel eines durch Generationen fortgesetzten Verkehrs zwischen Nation und Natur her, den Thorwaldsen, Inhalts der oben von ihm erzählten Anekdote, empfand. Seine Größe machte, daß er sich in jenem Augenblicke klein fühlte.

Solche Unterschiede in den Kunstzweigen lagen außer den Betrachtungen der Schriftsteller vor vierzig und funfzig Jahren, wie wir auch an jener im Jahre 1819 erschienenen Recension der oben beigebrachten Abhandlung über die Nachahmung gesehen haben; denn sie hatten nur eine bedingte Geschicklichkeit der damaligen Künstler vor Augen, aus deren Händen jede Spur historischen Styls verschwunden war. Und daß nun auch des historischen Geistes der alt-modernen Künstler unsere heutige Kunst durch Nachahmung theilhaftig geworden, ist eine der größten Eroberungen der verjüngten Kunst. Wo die

historische nicht herrschend bleibt, wird kein Bestand sein; weil mit ihr die höhere Poesie verschwindet. Das Werk des historischen Malers ist eine Kreatur der in ihm wohnenden Welt. Die Gegenstände des nicht historischen Künstlers sind die ihm begegnenden Augenblicke außer ihm. Der historische beherrscht auch diese durch die Uebermacht des in ihm wirkenden Gehalts. Seine Gestalten, organische Wesen seiner Schöpfung, sind seine Söhne und Töchter, die des anderen sind Adoptiv- oder gar Findelkinder, die sein Vorhaben bestimmen.

Der Unterschied, den wir hier vor Augen haben, so große Gegensätze derselbe im Wesen der Gegenstände darbietet, eben solche Gegensätze muß er auch den Gesetzen der Zeichnung und Farbe auferlegen; denn es ist der Gegensatz des Großen und Ewigen mit dem flüchtig Beweglichen.

Wie sehr der in einer Zeit herrschende historische Styl auch die kleineren Zweige der Kunst mit Großheit belebt, erkennen wir an den im 15ten und Anfang des 16ten Jahrhunderts abgesondert gemalten Bildnissen; diese passen in historische Gemälde, wogegen die in späteren Werken vorkommenden Bildnisse in das Ganze, dem sie angehören, nicht einstimmen wollen. Diese möchten wir aus dem Bilde, dessen Theil sie sind, wegschaffen, für jene hingegen ein Bild finden, um sie hinein zu thun.

In unseren vorliegenden Forschungen, zwischen den beiden Männern der Gegenwart stehend, deren Namen den Gegenstand No. XII. bezeichnet, haben wir, vor Betrachtung ihrer vornehmsten Werke, die Beurtheilung derselben durch vorstehende Grundsätze der historischen Kunst zu leiten gesucht, und hierzu in mannichmal vorkommenden irrigen Urtheilen über Werke solchen Zweiges Anlaß gefunden. Solche unkundige Urtheile wurden in Frankfurt gerade an dem Tage hervorgerufen, da Overbecks vornehmstes Oelgemälde, „der Triumph der Religion in den Künsten," welches oben in der Liste seiner Werke aufgeführt ist, in dem Städelschen Institute zum ersten Male dem Publikum gezeigt wurde. Ein anderes Gemälde nämlich von ganz verschiedener Natur wurde in demselben Lokal zugleich ausgestellt, ein Schlachtstück des Belgischen Malers de Keyser,

der Beschreibung nach ein Werk voll Verdienst, den Sieg eines berühmten Feldherrn darstellend, welches in Farbenkunst durch glänzende Befriedigung der kleinen Interessen die Augen unkundiger Beschauer für die größeren verblendete. Beide Maler hatten ihre Pflicht gethan, aber jeder von beiden nach den verschiedenen Gesetzen verschiedener Aufgaben. De Keyser, den Augenblick eines Sieges verherrlichend, ruft, zu Gunsten desselben, das körperliche Auge von einem Glanzpunkte lichterfüllter Farbe zum anderen; Overbeck, in seinem dichterischen Traume der Geschichte der Menschheit, in Jahrhunderten lebend, kennt keine Augenblicke, und verschmäht folglich örtliche Augen-Ergötzungen zu Gunsten seiner ewigen Idee und des geistigen Sinnes derselben.

Dieses historische Bild, 12 rheinische Fuß hoch und eben so breit, einhundert und vier Figuren enthaltend, ist nicht nur in Deutschland, sondern auch von ansehnlichen Autoritäten der Nachbar-Nationen als eine europäische Erscheinung anerkannt worden. Nur der Geist der Poesie, welcher die historische Kunst über die Wirklichkeit erhebt, war es, der den Raphael leitete, als er in seiner Schule von Athen, seinem berühmtesten Werke, mehrere Zeitalter, die im Reiche des Geschehenen einander gefolgt sind, in einerlei Gegenwart zusammenträumte, daß er Männer, die sich nie einander gesehen haben konnten, von dem Raume einer und derselben Halle umschloß, so wie er sie in seiner Seele zusammenfand, von der künstlerischen Idee begeistert, die Entwickelung des unabhängigen menschlichen Denkens über Gott und die Welt in einem Bilde zusammen zu fassen. Zum Ruhme der christlichen Religion war es, wie wir oben ausführten, daß Raphael die vor-christlichen Philosophen vereinigte; zum Ruhme der Religion auch hat Overbeck durch noch unmittelbareren Bezug das Schöne mit der Religion selbst verflochten, indem er in den Vertretern der mit Bildungskraft begabten Nationen darstellt, wie Religion und Kunst sich wechselseitig einander zur Glorie erheben.

Overbeck hat, gleichzeitig mit dem Erscheinen seines Bildes, eine Auslegung desselben, von ihm selbst geschrieben, durch den Druck (Frankfurt a. M. bei Sigism und Schwerber) bekannt gemacht, in

welcher der Sinn seines eben so biblisch-theologisch, als künstlerisch-historisch fein gedachten Werks mit so klarer Verständlichkeit aufgeschlossen wird, wie es nicht leicht einem anderen Ausleger gelingen könnte. Es ist daher von großer Wichtigkeit, daß dieses wissenschaftliche Dokument vor dem Untergange bewahrt werde, zumal da dasselbe auch durch den tiefen Blick des Verfassers in den künstlerischen Charakter vorübergegangener Meister und deren geistige Verflechtung lehrreich ist. Wir wollen daher die Grundzüge der gedachten Schrift, die in ihrem geringen Umfange von sechszehn Seiten sich allzu leicht verlieren könnte, hier in Kürze niederlegen: ein malerisches Gedankengebäude wird an jedem Orte interessiren.

Das Bild hat einen himmlischen und einen irdischen Theil. Jener, eine Vision in der Höhe, bezeichnet die Göttlichkeit des Stoffes, welcher die unten versammelten Künstler thätig machte, und bildet ein Ganzes von Beziehungen des alten mit dem neuen Testamente der heiligen Schrift. Die Mutter Gottes thront mit dem Kinde und schreibt den Lobgesang nieder, der den Grund-Inhalt der Darstellung bezeichnen soll: daß die Poesie, von ihr repräsentirt, der Mittelpunkt aller Künste, und das Geheimniß der Menschwerdung Gottes aus der Jungfrau, der Mittelpunkt aller christlich-religiösen Ideen sey. Umgeben von den Heiligen, die am häufigsten der religiösen Kunst zur Aufgabe gedient haben, deutet zu ihrer Rechten von denen des alten Bundes der König David, mit seiner Harfe, auf die Musik; König Salomo, mit dem Modell vom ehrnen Meer, auf die Sculptur; auf der neu-testamentlichen Seite, der heilige Lucas auf die Malerei, und der heilige Johannes, mit dem Grundriß des himmlischen Jerusalem zu Füßen, auf die Architektur. Auf der alt-testamentlichen Seite sitzen zuvörderst Moses, Aaron und Noah mit Attributen, welche die göttliche Anordnung der Kirche nachweisen. Alsdann im Hintergrunde Josua, weil er die Israeliten ins gelobte Land führte, eine Anspielung auf den Erlöser. Neben ihm Melchisedeck, weil er das Hoheprieſterthum Christi vorgebildet; hinter diesen Joseph mit der Garbe, als Andeutung der Speise der Gläubigen mit himmlichem Brote. Weiter hin Abraham mit dem Opfermesser, als Andeutung

von Christi Erlösungstode. Neben ihm Sarah mit Isaak, als Bild der Kirche; zuletzt Adam und Eva in ihrer ersten Reinheit als Ebenbild Gottes.

Auf der neu-testamentlichen Seite bezeichnen Petrus, Paulus und Stephanus, sitzende Figuren, die Einsetzung des Priesterthums durch Christus: Episcopat, Presbyterat und Diakonat. Das göttlich eingesetzte Lehramt wird angedeutet durch die Kirchenväter Augustinus, Hieronymus und Thomas von Aquin; das Leiden des Erlösers durch die Märtyrer Sebastian und Pabst Fabianus; eine fleckenlose Reinigkeit in den Jungfrauen Cäcilia und Agnes. Die Gruppe schließt sich durch die Kaiserin Helena mit dem Kreuze Christi, zur Hinweisung auf den himmlischen Adam, so wie der irdische die gegenüber stehende Gruppe beschließt.

Im unteren, irdischen Theile des Bildes ist die Entwickelung der religiösen Kunst, nach den verschiedenen Zweigen ihrer Gegenstände, in den verschiedenen Meistern dargestellt. Ein Springbrunnen, der den Mittelpunkt des Vorgrundes bildet, anspielend auf das Gleichniß Christi, ist ein Symbol der himmelanstrebenden Richtung der christlichen Kunst. Die beiden über einander gebauten Becken desselben, in welche der aufsteigende Wasserstrahl hinabfällt, erzeugen einen höheren und niederen Wasserspiegel. In dem oberen ist der Wiederschein des Himmels, in dem unteren der irdischen Gegenstände, wodurch die doppelte Sphäre der Kunst sich zu erkennen giebt. Der Letzteren sind die Venezianischen Maler, Giovanni Bellini und dessen Schüler Tizian zugesellt, welche in diesem Wasserspiegel zwei auf dem Rande des Beckens sitzende muntere Knaben, deren einer einen Blumenkranz hält, sich spiegeln sehen. Carpaccio und Pordenone, von demselben Künstlerstamme, schließen sich dieser Gruppe an, im Gespräch mit Coreggio, dem ihnen verwandten Meister des feinen Gefühls für Farbe, Schatten und Licht.

Ihnen gegenüber, höher gestellt, ermuntert Leonardo da Vinci seine Schüler zu Idealen. Neben diesem sehen wir den ihm verwandten Holbein, dessen Richtung zur höheren Kunst selbst in seinen Bildnissen sich offenbart.

Weiter fort, dem Beschauer zur Linken, sehen wir auf derselben Terrasse, in der Höhe des Brunnens, die Maler von Toskana um den Dante einen Halbkreis bilden und seinem Gesange horchen; denn seine Comedia divina hat die Ideen der christlichen Künstler, wie Homer jene der alten Welt, geleitet. Dem großen Dichter sind seine Zeitgenossen Giotto und dessen Schüler Orgagna und Simon Memmi, nahe gestellt. Zunächst diesen erst Raphael, wie ein geistiger Mittelpunkt, unter allen Umherstehenden in seiner anmuthigen Gestalt in einem auf weißlichem Gewande verstärkten Lichte hervorgehoben. Sein rechtes Ohr ist dem Dichter zugewandt, indem die leise Wendung seines Hauptes zur Linken ihn mit denjenigen seiner Vorgänger in Verbindung bringt, welche am Meisten auf seine Entwickelung gewirkt haben, nämlich Pietro Perugini, Ghirlandajo und Masaccio. Um dieselbe Andeutung fortzusetzen, nahen sich von der anderen Seite Fra Bartolomeo und Francesco Francia. Den Halbkreis schließen in der Richtung des Brunnens, ein wenig seitwärts, auf zerbrochenen Skulpturen sitzend, Michel Angelo, und sein Vorgänger in der Kunst, Luca Signorelli, indem letzterer den Buonarotti auf Dante's Gesang zu hören auffordert.

So vereinigt, dem Brunnen zur Rechten, dem Beschauer zur Linken, die Dichtung Dante's die Künstler zu gemeinsamen heiligen Gedanken; auf des Brunnens entgegengesetzter Seite sehen wir, in ähnlicher Stimmung, die Künstler aller Nationen in geistiger Eintracht versammelt.

In solcher freundlichen Begegnung von Männern des Nordens und Südens sehen wir, den oben benannten Venezianern zunächst, in einer Gruppe vereinigt, den Lucas von Leyden dem Mantegna die Hand reichen, vermittelt durch Albrecht Dürer, der begleitet ist von Martin Schön und Marc Anton, welche, so wie er, zugleich Maler und Kupferstecher waren. Eine folgende Gruppe zeigt den frommen Fra Angelico da Fiesole, der die ihm geistesverwandten beiden Gebrüder von Eyck, Johann und Hubert, (jener angelehnt an diesen, seinen Beschützer) bewillkommnet. Fra Angelico ist von seinem liebenswürdigen Schüler Benozzo Gozzoli, die Eycks

von dem ihrigen, Hemlink, begleitet. Inmitten dieser fünf erscheint ein sechster, womit der unbekannte Meister des Bildes im Dom zu Cöln gemeint ist. Ein Pilger daneben ist der Maler Schoreel, der ins gelobte Land soll gewallfahrtet sein. Mit ihm nahet ein anderer Unbekannter, etwa ein spanischer Meister.

Im entfernten Hintergrunde sieht man zwei Frauen ohne Portrait-Aehnlichkeit, erinnernd an eine Nonne, Schülerin von Fra Angelico und an Margaretha von Eyck; auf der Stufe der Terrasse alsdann zwei Mönche, in Betrachtung ihrer Miniaturen vertieft, womit der Künstler der frommen Thätigkeit der Klöster gedenkt, und die jungen Künstler an die der heiligen Kunst gedeihliche Abgeschiedenheit vom Geräusch der Welt erinnern will.

In diesem Bilde der Entwicklung der ganzen Kunst mußte auch der Bildhauerei und Baukunst gedacht sein. Jene läßt unser Künstler zur Rechten, diese zur Linken des Brunnens erscheinen, und hat dadurch zu gleicher Zeit jene mit den oben in der himmlischen Vision dargestellten alt-testamentarischen Personen, diese mit denen des neuen Testaments in Verbindung gebracht. In der Mitte der Bildhauer tritt ein Kaiser auf, nebst einem Begleiter vornehmen Ansehens; unter den Architekten auf der andern Seite ein Pabst, von einem Prälaten begleitet, als kunstbeschützende Gewalten. In der Gruppe der ersteren leuchtet Nicolo Pisano hervor, der, zufolge einer Erzählung Vasari's, den ihn umgebenden Jünglingen einen von ihm aufgefundenen Sarcophag erklärt, womit der aus den Resten der antiken Kunst emporsteigende Anfang der neueren angedeutet wird, während unser Künstler gleichsam zur Verwahrung seiner christlichen Gesinnung an dieser Stelle eine antike Statue, in Stücke geschlagen, auf den Boden hingestreckt hat. Die drei anderen Meister in der Bildhauerei, welche hinter dieser Gruppe im Gespräche begriffen gesehen werden, sind die Vertreter der drei Hauptrichtungen dieser Kunst, Luca della Robbia der Frömmigkeit, Lorenzo Ghiberti, in der Mitte zwischen beiden, der Formenschönheit, und Peter Fischer der treuen Naturauffassung.

Zur Linken des Brunnens, wo die Architektur herrscht, hat der Künstler wieder, wie gegenüber, eine antike Idee zerstört, eine andere

hingegen in seinen Nutzen verwandt. Dieses, indem er dem Pabste ein Blatt mit Musiknoten in die Hand gab, wodurch er an die — nach der Fabel — häuserbauende Macht der Töne des Orpheus erinnern will; jenes, indem er den Meister Pilgram, der als vornehmster Baumeister der Stephanskirche in Wien genannt wird, auf umhergestreuten Studien antiker Monumente vier um ihn her versammelte Schüler in seiner Kunst unterrichten läßt: der Lehrer hält die Zeichnung einer Basilica in der Hand. Unter seinen vier Schülern ist ein Franzose, ein Engländer, ein Spanier und ein Italiäner (letzterer als Franziskaner-Noviz) gedacht, womit ein italiänischer Ursprung der christlichen Baukunst, vermittelst der Basiliken, angedeutet werden soll. Unter diesen Schülern fehlt zwar ein Deutscher; aber daß der zwitterartige Basiliken-Styl vornämlich durch deutsches Genie sich zu christlicher Entwickelung erhoben, wird in der, an diese Schüler unmittelbar sich anschließenden Gruppe angedeutet, wo Erwin von Steinbach, der bekannte Baumeister des Münsters von Strasburg, dem Pabste einen Aufriß zu ähnlichem Gebäude mit himmelan strebenden Thürmen vorweist, indem seine, so wie des Pabstes und Bischofs Gebärden ihren lebhaften Antheil an diesem Werke erkennen lassen. Mit kritischen Augen scheint die Zeichnung zu betrachten der hinzutretende Brunelleschi, Gründer eines neuen Baustyls. Weiter rückwärts ist Bramante im Gespräch mit zwei deutschen Baumeistern, von denen der eine, der eine schwarze Mütze trägt, für den Erbauer des Münsters von Ulm gelten soll.

Alle in diesem Gemälde eingeführten Individuen sind nach Bildnissen, so weit diese vorhanden, ausgeführt; zu deren Herbeischaffung der Künstler die bereitwilligsten Unterstützer fand.

Selten sind in der That stets die Künstler gewesen, die ihre Gedanken mit so schriftstellerischen Gaben, wie obige Arbeit sie zeigt, offenbaren konnten. Nichtsdestoweniger liegt es in der Natur der Sache, daß die Ansichten und Urtheile eines Künstlers über Kunsterscheinungen, vermöge der Stelle, die er im Reiche der Kunst durch deren Ausübung einnimmt, so sehr von seiner Richtung und seinem Treiben abhängig werden, daß seine Stellung mit der eines Richters

in eigener Sache große Aehnlichkeit hat. So konnte unserem Künstler, der die Malerei nur mit strenger Ausschließlichkeit im Geiste seiner Religion übt, die den Sinnen gefällige Kultur der Farbe strafbar erscheinen; so konnte er, im Gefühl des erquickenden Heils religiösen Glaubens, sogar von der Kunst des Alterthums mit Geringschätzung sich äußern, wie wenn nicht jede Farbe großentheils den Sinnen zu Gunsten da wäre, und wie wenn wir nicht glücklich in uns sein könnten und dennoch mit Vergangenheit und Gegenwart darin einverstanden sein dürften, daß auch unsere Vorfahren auf ihre Weise es waren.

Ueber Kolorit wollen wir weiter unten versuchen, die Hauptbetrachtungen, in Beziehung auf historische Kunst, zur Sprache zu bringen. An dieser Stelle finden wir uns, auf Anlaß der Aeußerungen Overbecks, gedrungen, einige Grundzüge über das Verhältniß der antiken Kunst zur modernen dem Kunstjünger einzuflößen, indem insonderheit an diesen unser Künstler seinen Vortrag gerichtet hat, und ihm gebietet, „das Heidenthum mit Verachtung liegen zu lassen". Und da unser Gegenstand eine Materie ist, welche die Menschheit so nahe angeht, so müssen wir es zum wesentlich schriftstellerischen Berufe rechnen, den vom Christenthum durchdrungenen Künstlern, die sich im Gegensatze mit den vor Jahrtausenden hingeschiedenen Anbetern der zurückgedrängten antiken Götter auffassen, auf den Weg unabhängigen Denkens zu leiten.

Das Schöne, die Seele der Kunst.

Unter den vielen Räthseln, durch welche wir Menschen in unseren Weltbetrachtungen uns gequält sehen, ist das Schöne, die Seele der Kunst, bekanntlich eines der größten. Das Schöne, von allen zum Bewußtsein gelangten Völkern instinktmäßig das göttliche genannt und seine göttliche Natur schon durch seine Unaussprechlichkeit bewährend, bringt uns in das Gedränge des Streits der Empfindung mit dem Verstande. Im Namen der Kunst, deren Seele das Schöne, ermächtigt von der Gottheit, der Quelle des Schönen, müssen wir es

verehren, und müssen es am Höchsten in den Griechen verehren, weil sich die Stimmen aller Völker darin vereinigen, daß die Griechen, von allen bekannten Nationen, das Schöne am höchsten besessen und ausgeübt haben. Also das von einer uns fremden Nation zur Verherrlichung ihrer uns fremden Gottheiten geübte Schöne haben wir höher zu achten, als das Schöne, zu dessen Ausübung wir fähig sind zur Verherrlichung der unsrigen. Ueber diese, gegen die Alten uns herabsetzende Wahrheit betrübt sich unser gottverwandter Schönheitssinn. Wir erheben uns wieder durch den Gedanken, daß unser Gott zu groß ist, um gebildet werden zu können, daß aber das Schöne dennoch in Ihm ist, da Er zu allen Zeiten der nämliche war. Wir trennen also als Christen, in diesem Betracht, die Kunst von der Religion, bleiben dann aber in dem Widerspruche gefangen, daß die Kunst das Schöne verwaltet, also auch unseren Gott umfassen müßte, der die Quelle des Schönen ist; eine vollkommenere Gemeinschaft könnte folglich nicht gedacht werden, als Gott, das Schöne und die Kunst. Immerhin ist indessen so viel unwidersprechlich offenbar, daß von einer Verachtung der im Schönen triumphirenden antiken Kunst und Künstler (Heidenthum und Heiden) nicht die Rede sein kann, wenn wir nicht die Verachtung der Gottesgabe des Schönen selbst für möglich halten. Hierzu ist auch kein Anlaß; denn Niemand will noch kann die Religion der Griechen herstellen. Aber müssen wir nicht, selig in unserem Gotte, eben so unsere Mitmenschen einer anderen Zeit ehren, die selig in ihrer Gottheit waren, und nur durch die hierdurch sie beglückende Begeisterung zum Besitze der Kunst emporstiegen, die wir nie zu bewundern aufhören? Daß ihre Religion nämlich die Bedingung ihrer Kunstvollkommenheit war, lehrt Overbeck selbst in seiner Schrift die Kunstjünger dadurch, daß er ihnen einschärft, nur die von Gott beseelte Kunst sei die wahre Kunst. Gilt dieses nun von der unsrigen, der geringeren, zu deren Gunsten er es geltend macht, so bewährt sich der göttliche Seegen noch reicher und mächtiger in der höheren, der griechischen Kunst. Die Ursache, warum diese höher sein mußte, ist in Folgendem klar. Die Natur ist die Quelle der Kunst: wir bewundern sie, den Griechen war sie die Gottheit selbst. Wären nun auch die

Griechen nicht reicher begabt für die Kunst gewesen, als die neueren Völker, so mußten sie auch mit gleichen Anlagen größere Künstler sein, als wir, weil stärker als Bewunderung, die Anbetung, mit Begeisterung durchdringen muß. Diesem Gedanken-Labyrinth, in welches das Schöne uns wieder hineinzieht, entkommen wir an der Hand unserer höheren Religion.

Vielleicht können wir dem schwachen menschlichen Denken in so großen Weltsachen einen kleinen Erklärungspfad für diese Räthsel andeuten, wenn wir annehmen, daß der ewige Gott, der über den Griechen sowohl, wie über uns waltete, das Menschengeschlecht zu dessen Veredlung, das Schöne durch das mit den größten Geistesgaben gesegnete Volk ungestört erkennen lassen wollte. Deshalb haben wir zuerst die volle Schönheit seiner Werke, und alsdann erst den Schöpfer selbst erkennen sollen; deshalb hielt er die Menschheit in den reichen Banden seiner irdischen Schöpfung gefangen, bevor er unsre Seele nach oben hin entfesselte. Denn seitdem unser Blick sich in den höchsten Regionen der Geister verliert, mußten wir weniger starke Beziehungen zur Schöpfung um uns her empfinden. Gott aber mußte, um menschlich zu reden, mit Wohlgefallen in dem von seinen Menschen vollendeten Schönen sich angeschauet sehen, und Ihm nachzustreben ist unser Beruf. Die Bedingung der Geistesgröße der Alten war die nach göttlichen Fügungen sie beherrschende Religion, welche, als die feinste Lebensluft der großen Männer jeder Nation, um so weniger von uns herabzusetzen ist, da sie so glänzende Früchte trug, die wir selbst zu unserer höchsten Veredlung genießen: die griechische Weisheit ist es, worin wir zuerst unsere Kinder unterrichten und mit welcher wir unser ganzes Leben verschönen. Wir können daher auf Overbecks eben besprochenem Gemälde eine alt-griechische Statue nicht anders als ungern zerschlagen dargestellt antreffen; denn der Künstler, der Sohn der Kultur, müßte ja die Roheit der Barbaren, die das Schöne zerschlug, innigst betrauern; er, der große Künstler, weiß ja besser, als irgend Jemand, daß es keine Hand mehr giebt, die so Schönes machen kann. Verletzend, ja ehrenrührig ist es daher, die großen Künstler, die als die erhabensten Heroen in der Geschichte da-

stehen, mit dem Namen „Heiden" bezeichnet zu sehen, welcher auch den Hunnen und Vandalen gehört. Auch der Ausdruck „heidnische Kunst" ist ein Widerspruch; denn es heißt: barbarische Verfeinerung. Niemand kann berechtigt sein, in göttliche Fügungen sich mischend, Nationen der Vergangenheit gleichsam zu annulliren, und gar jene, als Heiden bezeichnete Nation, in deren gottbegünstigte Seele sich die ganze weite Natur, wie eine Sprache in tausend Zungen, voll Ahnungen der Gottheit niedersenkte, und in heiligen Flammen schaffender Anbetung in Göttergestalten wieder emporstieg.

In diesen Worten ist der Begriff der hellenischen Kunst ausgesprochen. Sie deuten auf die ewige Wahrheit, die im Schönen liegt, und in der Summe der Geheimnisse ist, welche das unaussprechliche Schöne umschließt, uns aber mahnt, in unserer Blindheit über den tiefsten Sinn dieses in Gott ruhenden Geheimnisses, dasselbe als ein Mysterium ruhen zu lassen; bewiesen aber wird die ewige Wahrheit des Schönen schon dadurch, daß die alten Götter heute unangebetet, immerfort unauslöschliche Bewunderung und Verehrung genießen bei allen den erleuchtetsten Menschen jeder Nation; das Oberhaupt der katholischen Christenheit selbst ehrt und pflegt sie gastfreundlich in seinen prächtigsten Gemächern des Vatikans, zur Erhebung und Belehrung derer, die nach dem Höchsten streben.

Bevor wir von diesem Hauptwerke Overbecks scheiden, macht der Verfasser es sich zur Pflicht, für die große Zahl der mannichfaltigen Beurtheiler desselben hier das Zeugniß niederzulegen, daß einige der ersten Autoritäten Roms, als er selbst sie in Overbecks Studium einführte, dieses Werk von den ihnen bekannten Staffelei-Gemälden unserer Zeit für das vornehmste erklärten; einer dieser Künstler nannte es die bedeutendste Erscheinung nach der Disputa des Raphaels.

Cornelius.

Unseren Overbeck verlassend, wenden wir uns zu seinem Kunstgefährten Cornelius. Oben ist angeführt worden, daß auch er im Jahre 1817 im Bartholdischen Zimmer in Rom zum ersten Male sich

in der Fresko-Malerei auf größerem Raume übte. In dieser Arbeit sowohl, als in mehreren kleineren früheren, worunter die Zeichnungen zu den radirten Blättern zu Göthe's Faust waren, verstand König Ludwig, damals Kronprinz von Bayern, den jungen Künstler, indem dieser kunstbegeisterte Fürst in Rom seinen Umgang pflegte, und die freimüthige Wahrheit seiner eigenthümlichen Ideen und seinen unerschöpflichen Humor zu schätzen wußte. Er berief ihn nach München, und es ist bekannt, wie viel diese Hauptstadt in ihrer Umgestaltung des Cornelius Werken und seiner Gründung einer Malerschule verdankt. Als philosophischer Künstler zierte er mit Fresko-Gemälden die Glyptothek, als christlicher die Ludwigskirche. Von diesen Werken sind hier in Rom nur die Kartons für die meisten der Fresken der Ludwigskirche ausgeführt worden; in Deutschland sind dieselben als ausgeführte Werke besprochen worden, so daß diese römischen Studien sich darüber auszulassen nicht berufen sind. Nur so viel wollen wir zur Bekräftigung der oben entwickelten Grundsätze anführen, daß durch die Belebung mit historischem Geiste in Cornelius ein Mann hervorgegangen, dessen Muth, drei Jahrhunderte nach dem Buonarotti ein jüngstes Gericht zu erfinden, mit Erfolg gekrönt wurde, und daß die von ihm gegründete Schule vorzüglich deswegen so bedeutende Schüler gebildet hat, weil die Lernenden um sich her Werke entstehen sahen, an denen, während sie sich übten, ihre Hand befruchtendes Leben und ihre Phantasie belebendes Feuer empfingen. Daß hierzu der kunstbeschützende König seine thätige Gunst verlieh, gründet sein unsterbliches Verdienst um unser Zeitalter.

Die auf Veranlassung Overbecks weiter oben ausgesprochenen Grundsätze über wesentliche Theile der Kunst haben den Zweck, auch zur Auffassung unseres Cornelius Anlaß zu geben. Andere hierzu gehörende Materien, ebenfalls beide betreffend, werden unten folgen, und dem nachstehenden Vortrage über des Cornelius Thätigkeit eingeflochten sein.

Zu seinen Thaten gehören nur wenige abgesonderte Bilder seiner früheren Zeit; denn seinen vornehmsten Beruf hat er immer darin gefunden, in großen Räumen große Gedanken auszubreiten. Wir

erinnern, ohne irgend zu einer weiter ausgesponnenen Parallele Anlaß geben zu wollen (denn schon der Gegensatz der Zeiten verbietet es), daß auch von Buonarotti's Malerwerken nur die Sixtinische Kapelle ihn berühmt gemacht hat, und nur zwei oder drei Staffelei-Gemälde von ihm vorhanden sind, während Raphael zahlreiche cyclische Gegenstände al fresco ausführte, und unerschöpflich war in Staffelei-Gemälden und Zeichnungen; worin Overbeck in seine Fußstapfen getreten ist.

Begräbnißgruft der Könige von Preußen.

In den ersten Gegenständen dieser Studien haben wir den Raphael und Michel Angelo, in ihren vornehmsten Werken, im Dienste der Religion thätig gesehen, auf dem Grunde der symbolischen Bücher der Christen und des christlichen Glaubens. Unsere beiden Zeitgenossen, die wir hier besprechen, haben dasselbe Ziel vor Augen behalten; Overbeck so, daß die oben gegebene Folge seiner Oelgemälde und der im Charakter derselben gezeichneten Kompositionen einerseits zur Fortsetzung der Logen, andererseits zur Ergänzung der Stanzen des Vatikans gereichen, und sein Triumph der Religion in der Kunst gleichsam als ein zweiter Theil der Schule von Athen betrachtet werden kann. Cornelius, ebenfalls episch auf dem Grunde der Religion stehend, hat, nach einem Fluge durch die alte Welt in den der antiken Kunst gewidmeten Räumen der Glyptothek, in der katholischen Stadt die katholische Ludwigskirche mit seinen Werken gefüllt. Nachher, von einem protestantischen Könige nach Berlin berufen, hat er für die im Bau begriffene Begräbnißgruft der Könige von Preußen ein christliches Gedankengebäude malerisch, bis jetzt erst in Zeichnungen, ausgeführt, von welchem jeder Theil auch dem katholischen Christen angehört, dessen Grundzüge aber alle verschiedenen Konfessionen umfassen, indem sie den tiefsten Sinn des Christenthums, die Veredlung des Menschengeschlechts durch dasselbe, darstellen. Zugleich bringt der Künstler hier die reine Blüthe des Christenthums, zugleich die erquickende Frucht seiner wohlthätigen Wirkungen zur Erscheinung. Der

geistreiche Einsender eines Berichts über des Cornelius Campo santo an die allgemeine Zeitung hat die Aufgabe, die der Künstler in dem Werke sich gestellt, in die Worte gefaßt: Welche Gedanken erweckt und welche Tröstungen giebt die christliche Religion in der Nähe der Todten. Mit der Größe seiner Religion angethan, steht er hoch über dem kleinen Menschenkram der Sekten und Kontroversen und der Engherzigkeit privilegirter Glaubensartikel, mit welcher sogar der große Dante die früheren Weisen, den Stolz der Menschheit, vom Paradiese ausschloß. Ganz ein Christ, und folglich ganz ein Mensch, hat er seine Aufgabe tief-christlich und tief-menschlich, an der Hand der Natur, gelöst. Alles Geschaffene will leben. Also auch aus dieser Todtengruft, ein überspanntes Trachten nach dem Tode hinausweisend, verbannt er den Tod. Tief-menschlich theilt er diesen Gedanken mit allen Kreaturen, tief-christlich mit Allen, die an Christi Verkündung halten, daß der Tod nicht Tod sei, wenn das Leben Tugend war.

Erst künftig kann von den Gemälden gesprochen werden, die in dem unfertigen Gebäude noch nicht angefangen werden konnten. Die Entwickelung des Ganzen, unter Bezeichnung der Theile, hatte Verfasser bereits ausgearbeitet. Aber da Cornelius der Litteratur das Geschenk gemacht hat, seine eigene Auslegung dieser Werke neben den Entwürfen der Kompositionen bei Wigand in Leipzig drucken zu lassen, und diese Arbeit in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 30sten Januar 1850 und folgenden von Neuem abgedruckt ist, so muß jede andere Auslegung dagegen zurücktreten, und so wollen wir uns nur auf die kurze Angabe der Gegenstände beschränken.

Auf den vier Wänden der gedachten Todtengruft wird der Gedanke auf folgende Weise ausgeführt: Auf der ersten der Sieg über die Sünde, weil nur die Befreiung von der Sünde vom Tode befreit, durch die Geburt und den Tod Christi. Auf der zweiten der Sieg über den Tod, über welchen der Heiland selbst durch seine Auferstehung triumphirt. Auf der dritten die Thaten der heiligen Peter und Paul, gleichsam als die Arme Christi. Auf der vierten endlich das Jüngste Gericht, dem die auf der Sünde Beharrenden verfallen, indem sie die

Befreiung vom Tode verscherzen, während die Guten der Seligkeit überwiesen werden.

In Verbindung der architektonisch-rechtwinklichen Ornamentalkunst, mit Weihung der Räume durch historisch-malerischen Stoff, hat Cornelius die vier Wände gleichmäßig in vier Klassen von Bildern eingetheilt, nämlich erstlich die Hauptbilder, Fuß hoch und Fuß breit; alsdann deren obere Länge entlang, die Lunetten Fuß hoch, und der unteren Länge folgend die Sockelbilder, Fuß hoch, deren Gegenstände den Sinn der Hauptbilder verstärken. Die Mannichfaltigkeit dieser Räume endlich vollendet sich durch acht Nischen-Bilder, welche, je zwei und zwei an jeder Wand, die Hauptbilder unterbrechen und in statuarisch gehaltenen kolossalen Figuren die Seligpreisungen der Bergpredigt zum Gegenstande haben. Nachstehend geben wir von allen diesen für die Fresko-Gemälde gemachten Kompositionen nach ihren Abtheilungen ein Verzeichniß, durch welches, auch ohne weitere Erläuterungen, der Leser den oben entwickelten Sinn erfüllt sieht. Zuvor bemerken wir noch, daß die Einfassung der Gemälde und die leeren Räume zwischen denselben durch Arabesken verziert sind, die allein eine Beschreibung verdienen.

Erste Wand. Sieg über die Sünde. — Erlösung. 1) Geburt Christi. Sockelbild: Sündenfall. Lunette: Gloria in excelsis, als das Angesicht des versöhnten Gott-Vaters. 2) Christi Tod. Sockelbild: Cains Brudermord. Lunette: Trauer der Engel im Himmel. Nische: Selig die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich. 3) Heilung des Gichtbrüchigen; Lunette: Christus öffnet den größten Sündern der alten und neuen Zeit die Pforten des Himmels: Adam und Eva, David und Salomo, Magdalene, den Schacher und Petrus. Predella: Verdammung der verstockten Sünder. 4) Christi Begnadigung der Ehebrecherin. Sockelbild: Jehovas Bund mit Noah nach der Sündfluth. Lunette: ein bekehrter Sünder zu den Füßen Christi im Himmel, und die himmlische Freude über die Buße. Nische: Selig sind die Leidtragenden, denn sie werden getröstet werden.

Auf der zweiten Wand, der ersten nach Westen gegenüber, wird der Sieg über den Tod, und die Liebe, die der Sohn Gottes zu den Menschen bringt, in drei Hauptbildern dargestellt. In dem mittleren der auferstandene Christus, der unter seine Jünger tritt mit dem Gruße: „Friede sei mit euch!“ — Zur Linken desselben die Auferweckung des Jünglings von Nain, zur Rechten die Auferweckung des Lazarus. In der Lunette des ersten sehen wir die Auferstehung Christi, im Sockelbilde die alt-testamentarische Auferstehung des Jonas aus dem großen Fische, das alte Sinnbild der Unsterblichkeit. Das zweite ist begleitet von der Lunette, den barmherzigen Samariter, von dem Sockelbilde, den König David darstellend, der vor der Bundeslade tanzt, in seiner Begeisterung nicht gestört durch den Spott der stolzen Michal. Des dritten Bildes Lunette und Sockelbild erhöhen den Sinn desselben durch Gegensätze und Anschauung moralischen Werthes, jene in der Demuth des Heilandes, der, mit der höchsten Machtvollkommenheit von Gott begabt, seinen Jüngern die Füße wäscht; das Sockelbild, David und Goliath, zeigt, hiermit im Gegensatze, den Uebermuth, gedemüthigt vom Schwachen durch göttlichen Beistand. Von den beiden Nischen dieser Wand schließt sich die eine: „Selig sind die Friedfertigen“, dem Mittelbilde, die andere: „Selig sind die Barmherzigen“, den beiden anderen Hauptbildern an.

Die dritte Wand bedeutet die Ausbreitung der christlichen Lehre, zumal durch die Heiligen Peter und Paul. Das Hauptbild im Mittelpunkte, welches die aus der Begräbnißhalle in den Dom führende Pforte umgiebt, bildet den Kern des Gedankens durch Darstellung der Ausgießung des heiligen Geistes am Pfingstfeste, als den Anfang der Kirche. Auf den je zwei Hauptbildern zur Rechten und Linken des Mittelgemäldes sehen wir die Thaten gedachter Apostel zufolge der Apostelgeschichte. Das nächste zur Rechten zeigt den Petrus, der durch seinen Schatten die Kranken heilt; die Lunette seine Auferweckung der Tabitha, und das Sockelbild, in zwei Abtheilungen: sein Wanken und seine Genesung von der Verzagtheit durch den Beistand des Herrn, jenes in seiner Verläugnung, diese in dem Wunder seines Wanderns auf den Wellen, von Christo gestärkt. Das äußerste

Hauptbild, auf letzteres folgend, hat Pauli Bekehrung zum Gegenstande; das Sockelbild und die Lunette bilden wieder einen Gegensatz, jenes seine Verfolgung der Christen vor Gericht, diese seine Verkündigung des Evangeliums darstellend. Links der Ausgießung des heiligen Geistes sehen wir in den Hauptbildern die Kämpfe und Leiden, die Siege und Triumphe der gesammten Kirche. Das nächste stellt die Steinigung des heiligen Stephanus dar, und diesem christlich triumphirenden Tode wird in der Predelle der verzweiflungsvolle Untergang der Sünder in den Städten Sodom und Gomorra entgegengesetzt. In der Lunette wird das demüthige Opfer der Liebe vor Gottes Throne niedergelegt: man sieht die Märtyrer um das geopferte Lamm vereinigt.

Das äußerste Hauptbild stellt die Taufe des Kämmerers Philippus dar. In der Lunette hat Cornelius seinen eigenen Namen auf sein Werk gesetzt, und hiezu den Stoff in der Bibel gefunden: die im zehnten Kapitel der Apostelgeschichte erzählte Erscheinung des Engels vor dem gottesfürchtigen Hauptmann Cornelius in Cäsarea, ihn zu Petrus sendend, ist der Gegenstand. Das Sockelbild macht den Gegensatz, und zeigt den heiligen Paulus in Ephesus, unter dem aufgeregten Volke, das durch die Preisung des Dianenbildes die Stimme des Apostels zu überschreien trachtet. Von den Nischen dieser Wand stellt die eine vor: „Selig sind die Sanftmüthigen", die andere: „Selig die reinen Herzens sind".

Die vierte Wand hat das Ende der Dinge zum Gegenstande: die Besiegung des Bösen durch den ewigen Sieg des Guten; wozu der Künstler den meisten Stoff aus der Apokalypse genommen hat. Von den fünf Hauptbildern ist das Centralgemälde ein neu-aufgefaßtes jüngstes Gericht: die weisen und thörichten Jungfrauen nämlich, zur Rechten und Linken des göttlichen Richters, nehmen die Stelle der Seliggesprochenen und Verdammten ein, und die beiden ferneren Hauptbilder, rechts und links dem Himmelsrichter, vollenden den im Centrum herrschenden Hauptgedanken; jenes zeigt Auferstehung und Errettung, dieses Tod und Untergang. Jenes, das nächste zur Rechten am jüngsten Gericht, stellt die Zukunft der Gerechten dar, in der

Vision von der Gründung des neuen Jerusalem durch die Engel der zwölf Stämme, und das äußerste derselben Seite die Auferstehung des Fleisches mit dem zögernden Engel des Gerichts, und dem milden Engel, der Gnade zu üben bereit ist. Wir sehen in diesem Bilde eine Gruppe, welche die Verdammniß vorempfindet, und eine andere der zur Seligkeit Berufenen in dem rührendsten Ausdruck der Empfindung ihrer Wiedergeburt. Auf der linken Seite des verdammenden Erlösers also ist zunächst das Schicksal der Bösen dargestellt in dem Falle Babylons und dem Sturze des Weibes mit dem völkerberauschenden Wollustbecher, und im äußersten Hauptgemälde dieser Seite das Bild des die Menschheit zu Boden werfenden Verderbens durch Pest, Hunger, Krieg und Tod, welches die vier in der Apokalypse beschriebenen wilden Reiter bedeuten.

Die Sockelbilder dieser ganzen Wand bilden, gleich einer fortlaufenden Basis der Hauptgemälde, einen ununterbrochenen Fries, auf welchem wir gleichsam ein Füllhorn christlicher Liebe ausgeschüttet sehen, als hätte unser Künstler dem großen Werke, beim Abschied-Nehmen, den Stempel seines tiefsten Sinnes aufdrücken wollen. Hier werden, als Ausfluß des ewigen Heils, in vielen Scenen aus dem Leben die Werke der Barmherzigkeit dargestellt, um auszudrücken, daß gute Thaten zum Himmel führen. Hier werden die Kranken gepflegt, die Todten bestattet, die Hungrigen und Durstigen erquickt, die Nackten gekleidet, Pilger gepflegt, Gefangene, Betrübte getröstet, Verirrte auf den rechten Weg geleitet.

Ueber die Trefflichkeit dieser Werke mit vielen Kundigen einverstanden, will der Verfasser jedoch, um sich, als Freund, nicht verdächtig zu machen, das Zeugniß eines Anderen hier einrücken, welches in einer Zeitungsbeilage den Beschluß eines Berichts aus München über die dort ausgestellt gewesenen Zeichnungen der Begräbnißgruft macht, und also lautet: „Der Eindruck, den diese Zeichnungen in München gemacht haben, gehört zu den erfreulichsten Wirkungen der Kunst überhaupt. Die Fülle der Anschauungen, die Jugendfrische der Erfindung, der unerschöpfliche Reichthum in Motiven, die das Ganze beherrschende erhabene, und doch sich auf das Mannichfaltigste modi-

fizirende rein-menschliche Stimmung, die Schönheit, Lebendigkeit und an einzelnen Stellen bis zur höchsten Begeisterung gesteigerte Darstellung, haben uns Alle gleichmäßig ergriffen, haben uns die Macht der Kunst, aber auch den Ernst und die Würde ihres Berufs, und die Größe des Genius, in welchem mit Freuden Alle ihren Meister erkennen, in vollem Maaße erfahren lassen." Von ähnlichen Anerkennungen unseres Meisters und seines Verdienstes um den Stand der deutschen Kunst sind manche Schriften der Gegenwart voll, insonderheit will Verfasser hierin ferner für sich sprechen lassen die fraglichen Artikel in den Beilagen der Allgemeinen Zeitung vom 9ten Dezember 1849 und 30sten Januar, 1sten und 3ten Februar 1850, welche er nicht genug empfehlen kann.

Ein Schild, zum königlichen Pathengeschenk.

Wir dürfen ein kleines Werk unseres Künstlers nicht unerwähnt lassen, das, wenn gleich von geringerem Umfange, zu seinen merkwürdigsten gehört, und ebenfalls seine Richtung zur epischen Auffassung seiner Gegenstände darlegt. Der König Friedrich Wilhelm IV, nachdem er den erstgebornen englischen Prinzen aus der Taufe gehoben, verlangte von Cornelius zum Pathengeschenk die Erfindung eines prächtigen Schildes, geziert mit Darstellungen in christlichem Geiste. Und aus diesem runden Schilde eines Durchmessers von 33 Zoll ward im Kleinen eine Epopee des Christenthums.

Das Bildniß des Erlösers macht den Mittelpunkt, eingelegt in das Centrum eines gleichschenklichen Kreuzes. Auf den vier Schenkeln desselben sind die vier Evangelisten, und auf den vier Dreiecken, von den Schenkeln gebildet, die Taufe Christi und die Einsetzung des Abendmahls, nebst ihren alt-testamentlichen Vorbildern, dem Wasser gebenden Fels und der Speisung durch Manna dargestellt. Auf dem Kreise, der dieses Innere umschließt, sind, in gleichen Abtheilungen, die Bildnisse der zwölf Apostel, in Cameen, enthalten, gleichsam ausstrahlend aus dem Bilde ihres Meisters und seine Worte erfüllend: „Gehet hin in alle Welt u. s. w." Noch bleibt der äußerste, und

breiteste Kreis des Schildes, von der Höhe von 9 Zoll (mit der Einfassung) zu beschreiben. Dasselbe enthält folgende Basrelief-Darstellungen, deren Gegenstände man abgetheilt sieht: Einzug Christi in Jerusalem, Verrath des Judas, Begräbniß, Auferstehung und Pfingstfest. Von den predigenden Aposteln geht ein Bote des Heils aus zu den Heiden, und bildet so den Uebergang zu der Schluß-Darstellung, die die Veranlassung und Beziehung des Ganzen bezeichnet: die Königin auf einem Ruhelager, mit dem neugebornen Prinzen von Wales. In ihrem Vorzimmer sieht man einen Boten herein eilen. Daran schließt sich die Ankunft des Königs von Preußen in London in einem Dampfschiffe, nebst Begleitern, unter denen Alexander von Humbold zu erkennnen ist, empfangen vom Prinzen Albert und dem Herzog von Wellington.

Wir sehen hier einen in der Rundheit des Randes mit solcher Einfachheit abgerundeten Gedanken, daß Jeder glaubt, er habe es auch erdenken können. Die Seele desselben, im Herzen des Schildes, durchhaucht die durch Gestaltung desselben geleiteten, immer mehr sich ausbreitenden Bestandtheile der Entwickelung des Gegenstandes. Aus dem Gottgesandten, sichtbar im Kern seines eigensten Attributs, sehen wir ringsumher ausstrahlen seine erweckenden Tugenden und seine göttliche Lehre, durch Schriften und Worte verkündet; endlich dann, im äußersten Kreise, das Leben unserer Tage, im Sinne der hohen historischen Kunst, durch das heilige Leben der Vergangenheit verklärt.

Nach Rom hat der Künstler uns nur die Zeichnung des Schildes, in der Größe der Ausführung, mitgebracht. Diese ist, nach dem Zeugniß guter Autoritäten, des Werks würdig. Die handelnden Figuren sind in erhabenem Golde, die arabeskenartigen Einfassungen der Haupttheile Email, und die Bildnisse Onyx-Cameen, geschnitten von Signor Calandrelli, einem Römer, der vor Jahren nach Berlin auswanderte. Alles Andere ist von deutschen Händen.

Wir können es uns nicht versagen, an dieser Stelle unsern Lesern die eigenhändigen Briefe mitzutheilen, in welchen die Eltern des so sinnig beschenkten jungen Fürsten dem Künstler ihren Dank und ihre Anerkennung aussprachen. Einen jeden Deutschen muß es erfreuen zu sehen, wie hoch eine fremde Königin deutschen Genius ehrte und in

wie anmuthig sinniger Weise sie die Anerkennung und den Dank aussprach, und wie künstlerisch und verständig ein zu so einflußreicher Stellung im Auslande berufener deutscher Fürst in den Geist seines Landsmanns eindrang und auch durch dieses Verständniß die künstlerische Begabung der Nation bewährte.

Buckingham-Pallast. Am 6ten Mai 1847.

Herr Ritter Cornelius!

Ich schreibe im Namen unseres lieben Sohnes, des Prinzen von Wallis, der selbst noch nicht schreiben kann, um Ihnen, und zugleich den bei der Verfertigung des Schildes mit Ihnen verbunden gewesenen Künstlern, unsere Freude und unser Staunen über dieses große Werk auszudrücken. Um Ihren eigenen künstlerischen Genius bewundern zu lernen, Herr Ritter, hat es freilich nicht erst dieser vortrefflichen Kompositionen bedurft, obwohl ich sagen kann, daß ich von Ihrer Hand noch nichts Anderes gesehen habe, was mich mit dem Geist Ihrer Kunst so unmittelbar vertraut gemacht hätte. Den Herren Mertens, Fischer, Stüler, Calandrelli aber (denn mit dem Herrn Hossauer habe ich selbst gesprochen) wünsche ich meine Anerkennung um so gewisser kund zu thun, als dieses ihr Werk das erste ist, das mir von ihrer hohen Geschicklichkeit einen Begriff giebt. —

Ich hoffe unser Sohn, der Prinz von Wallis, wird dereinst der Welt durch seinen Kunstsinn und seine Kunstliebe — so wie vor Allem durch sein christliches Betragen — zeigen, daß er des Geschenkes seines königlichen Pathen nicht unwürdig geblieben ist. —

Ihre

wohlgewogene
Victoria R.

Herr Ritter!

Indem ich Ihnen einen Brief der Königin übersende, benutze ich diese Gelegenheit, um Ihnen auch meinerseits zugleich mit besonderem Bezug auf die mir von Ihnen bereits früher zugesandten Zeichnungen, meinen Dank und meine Bewunderung wegen dieser meisterhaften Kompositionen auszudrücken.

Hätte ich jemals an dem unmittelbaren innigen Zusammenhange gezweifelt, in welchem Ihre Kunstschöpfungen mit denen der klassischen Italiänischen Meister des 15ten und 16ten Jahrhunderts stehen, so würde mir derselbe aus diesem Ihrem letzten Werke, das in der That wie ein magischer Schild den schönsten Glanz jenes blühenden Zeitalters wiederspiegelt, mit einemmale klar geworden sein. Es ist keineswegs eine Nachahmung, es ist eine Ihnen auf ganz originellem Wege allmälig gelungene Sichaneignung jenes Styles, um damit nicht minder Ereignisse der Gegenwart zu behandeln, als die bekannten Ereignisse der christlichen Vergangenheit aufs neue darzustellen. Die Gleichheit dieses Styls ist es auch, die den Unterschied der Zeiten verschmelzt, so daß auf dem Schilde z. B. zwischen der ersten Einsetzung der christlichen Taufe und der Ankunft Ihres Königs und Herrn zur Tauffeier unseres Sohnes keine Lücke und kein Sprung erscheint. Ja, ich habe mir gesagt, daß, wenn einmal im Sturm der Zeiten der ganze übrige Denkmäler-Schatz der mittelalterlich klassischen Kunst untergehen, und nichts sich davon erhalten sollte als dieser Schild, derselbe doch allein hinreichen würde, um der Nachwelt einen vollkommenen Begriff von jenem Styl und dem Wesen jener Kunst beizubringen. —

Indem ich Ihnen ungestörte Gesundheit und Muße für eine noch lange schöpfungsreiche Thätigkeit wünsche, verbleibe ich

Ihr

ganz ergebener
Albert.

Buckingham-Pallast. Mai 6. 1847.

Nicht allein dem deutschen Selbstgefühl ist es befriedigend, daß ein solches Werk nach England gekommen ist, sondern wir geben uns auch gern der Aussicht hin, daß dasselbe dazu beitragen möge, jener mit so vielen hohen Eigenschaften begabten Nation ihre der Kunst gedeihlichen Anregungen zu vermehren.

Der größte Dichter, welcher nach Homer geboren ist, war ein Engländer, hat also seine Nation im Reiche des Schönen über alle neueren Nationen erhoben. Nicht so reich hat die Natur die Engländer in anderen Künsten, außer der Dichtkunst, begabt, wie die Italiäner und Deutschen, während ausgezeichnete Fähigkeiten zur Auffassung und Nachahmung in anderen Künsten dort mehrmals in einzelnen Individuen sich trefflich entwickelten. Wir haben den Engländern in unserem Händel ein herrliches Geschenk gemacht, der von den großen Wundern der Natur unter den ersten ist. Seine Werke sind englisches National-Eigenthum geworden, und es beweist eine tief im Herzen wohnende Uebereinstimmung beider Nationen in hohen Gesinnungen, daß ein Deutscher in der ergreifendsten aller Künste, der Musik, die innersten Tiefen der Seele des englischen Volks ergriff und vom Kinde bis zum Greise den heiligsten Gefühlen desselben die Sprache verlieh. Die Engländer müssen also, eben so wie wir, die lautere Unschuld seiner Melodieen empfinden, und die Macht seiner Chöre, die beginnen wie Erzählungen eines Kindes, und enden wie Stürme des Paradieses. Die in England bis zur Vollkommenheit ausgebildete Ausführung der Händelschen Oratorien, und der Styl, der hierin sich dort ausgebildet und erhalten hat, zeigen die Fähigkeit und das Interesse der Nation, die Werke mit edler Sorgfalt zu pflegen. Würdige Aufnahme und Anerkennung hat neuerlich auch Mendelsohns heilige Musik in England erfahren.

Wir haben den Engländern auch den Holbein gegeben. Mag auch die hervorstechende Richtung dieses Meisters für das Bildniß ihn, bei überwiegender Richtung der Engländer für Charakteristik, dort willkommener gemacht haben, so war es doch auch der allem höhern Treiben gewidmete deutsche Ernst, seine mehrseitige Anmuth und sein historischer Geist in der Kunst, deren Schätzung, zu gleicher Zeit, ihn

dort zum Lieblinge machte und ihm die große Achtung sicherte, die für seine Werke dort fortlebt.

So wie wir nun den Händel ihnen gegeben, den Shakspeare durch unsere ihn nachbildenden Uebersetzungen uns selbst genommen, und also in Musik und Dichtkunst mit den Engländern, durch so große Vermittler, ein Band geknüpft haben, so wünschen wir auch, an Holbein erinnernd, in der Malerei die vorlängst geschlossene Verbindung geltend zu machen. Aber zuvor müssen die Verschiedenheiten der beiden Nationen in Richtung und Ansichten über die Malerei hinweggeräumt werden. Die Deutschen verstehen die Engländer hierin, ohne von diesen verstanden zu werden. Der großartige Charakter des englischen Volks kontrastirt wunderlich mit der Unterwürfigkeit der Einzelnen unter die Mode, eine unsichtbare Tyrannin, die nichts anderes als überflüssige Kleinigkeiten handhabt, diese aber als unverletzliche Gesetze dem Privatleben auferlegt.

Eine Schule hatten die Engländer weder in der Malerei, noch Musik, ein Beweis, daß nicht, wie bei den Italiänern und Deutschen, ein eingeborner selbstständiger Gehalt sie zu herrschenden Maximen des Lehrens und Lernens in der Musik und Malerei nöthigte. Gleichwohl beweisen die Volkslieder der Schottten, Irländer und Engländer den musikalischen Stoff im Herzen dieser Völker. Auch sind mehrere vermögende Talente zur Ausübung dieser Künste anzuerkennen. Doch zeigen der gelehrte Sir Josua Reynolds (ein seltener Mann durch Vereinigung der geschicktesten Hand mit philosophisch künstlerischen Einsichten) und der ausschließlich griechisch begeisterte Flaxmann, daß dort kein primitiver Nationalgehalt bildender Kunst höherer Art zu entwickeln war, sondern die ideale Kunstthätigkeit der Engländer mit der Nachahmung begann.

Hogarth, ausschließliches Eigenthum der Engländer, ist ihr vornehmster Künstler. So wie Shakspeare in den höheren und in allen Sphären, so ist Hogarth in einer geringeren der Vertreter ihres herrschenden und eminenten Nationaltalents für Charakteristik. Wenn er, nach dem oben hingestellten Begriff von Epos, der epische Bildner seiner Nation ist, so steht er in dem schärfsten Gegensatze mit den

episch-bildenden Künstlern der anderen oben betrachteten Völker. Diese knüpfen das Menschengeschlecht an die Gottheit, er, als Engländer praktisch im bürgerlichen Gewande, knüpft das bürgerliche Leben an die Moral. Welche Verschiedenheit der Nationalstoffe als Nahrung für die Kunst! Solche kontrastirende National-Richtungen, vermöge deren es diesem offen stand, auch vom strengsten Ernst zum scherzenden Humor hinüber zu spielen, jene hingegen nicht von dem Ernst der Geschichte weichen, enthalten die Gründe der Schwierigkeit wechselseitigen Verständnisses. Die phantastische Richtung der Deutschen wird nicht selten von denen belächelt, die nur das gewöhnliche Leben kennen, mit Recht, wenn die Phantasie mit dem Verstande davoneilt, aus Unkunde hingegen von Jenen, denen die Höhen unzugänglich sind, auf welchen wir die phantastischen Männer so eben angetroffen haben. Solche Männer genießen nicht Rostbeef und Champagner Wein; aber sie trinken Nektar mit den Göttern im hohen Olymp.

Ob der Vorwurf, daß Naivität, eine Eigenschaft primitiver Kunstanlagen, in den Kunsterscheinungen der Engländer vermißt werde, gerecht sei, müssen wir, entfernt von England, unentschieden lassen; nach unserer hiesigen Erfahrung finden wir keinen besonderen Anlaß zu solcher Bemerkung, indem von den Hiesigen die Natur fleißig und mit Glück studirt wird. In den Werken englischer Künstler, die hier seit einer Reihe von Jahren ans Licht getreten sind, erfreuen wir uns an der Leichtigkeit einer edlen Auffassung, an Geschmack und Geschick in Anordnung der Gemälde und an einem ausgezeichneten Farbensinn, mit welchem auch andere Bewohner von wasserbegränzten Ländern, namentlich die Venezianer und Niederländer, begabt sind. Berühmte Werke älterer berühmter Maler Englands sind in Rom gar nicht; und auch von Sir Josua Reynolds kennt Verfasser nur seine Schriften und sein eignes Portrait in der Gallerie von Florenz. Hier in Rom aber waren oder sind ihm befreundete Namen die Bildhauer Gibson, Macdonald, Wyat, Theed, Westmacott, und die Maler Eastlake, Severn, Will. Dyce, Williams, Dessoulavy, Salter, Newbold, Buckner, Cook, Coleman.

Die Betrachtung, daß uns in den Werken der Bildhauer Großbritanniens oft ein edles Formenverständniß antiker Kunst begegnet, führt auf den Schluß, daß die politische Freiheit und der längere Umgang der großen Nation mit großen Gegenständen, manche Generation hindurch, dort günstig auf die Gestaltung der Menschen wirkte, und den Künstlern die der griechischen verwandte edle Natur dargeboten hat. Täglich sehen wir diese Betrachtung bestätigt durch die hohen Stirnen, großartig gezeichneten Augen und feinen Nasen britannischer Männer, die milden Ovale und großartig phantastischen Augen englischer, schottischer und irischer Frauen und Mädchen. Auch ihre Munde sind besser gemeint von der Natur, als ihr wunderliches th mit diesem, den Ausdruck der Empfindungen vertretenden Theile des Gesichts, umgeht, das die Unterlippe disharmonisch hervortreibt; und wir würden dieser Störung des klassischen Profils durch das th noch stärker den Krieg machen, wenn nicht zugleich der angenehme Anblick des Glanzes der Zähne, mit der Zunge in Verkehr, unsern Tadel zum Schweigen brächte.

Die edlen Ladies erinnern sich indessen, daß Minerva ihre Flöten wegwarf, als sie im Quellenspiegel entdeckte, daß sie die Harmonie der Gestaltung des Mundes beschädigten.

Von allen diesen schönen Anlagen für die bildende Kunst aber weiß die hochbegabte Nation noch nicht die würdigste Anwendung zu machen, so lange man der monumentalen, der historischen Kunst noch keine Aufmerksamkeit geschenkt hat. Sie haben durch wiederholte Dichter-Epochen sich anderen Nationen Europas in Nationalfülle poetischen Stoffes überwiegend gezeigt, eben so wie die Deutschen in der Musik, und die Italiäner in der Malerei; nah und fern übten sie Heldenthum zu Wasser und zu Lande; ihre Verbrüderung mit dem mächtigsten Elemente hat ihre Seelen mit großen Gedanken genährt. Aber die Erhabenheit in der bildenden Kunst ist ihrer ausübenden Thätigkeit bis jetzt noch fremd geblieben. Die Größe Englands ist verwandt mit Gewinn und Reichthum, welche die Ideale herabziehen und mit Profanität bedrohen. Den Engländern ist für den Genuß der Kunst „Amüsement" der gebräuchliche Ausdruck; die Deutschen

nennen ihn: „Freude“. Gewiß wird im Paradiese das Wort Amüsement nicht gebraucht, also gehört es nicht in die Kunst, die, wenn es wahre Kunst ist, uns über unseren irdischen Zustand erhebt. Des Künstlers Ansehen wird in England noch von dem des politischen Mannes überwogen: noch nicht hat sich der barbarische Sprachgebrauch verloren, nach welchem der „gentleman“ dem „artist“ entgegengesetzt wird. Die Dichtkunst, in ihrer rein geistigen Natur, kann aus dem materiellen Treiben leichter in ihre eigene zurückweichende Region entfliehen, und sich rein erhalten von dem praktischen Leben, kann aber auch biegsam mit diesem sich vermischen. Die bildende Kunst hingegen ist dort noch zu sehr von den Rücksichten auf den Vortheil abhängig. Der Philosophie der Engländer ist es fremd, sie in ihrer göttlichen Unabhängigkeit aufzufassen, da doch das Höchste außer Beziehung mit dem Nützlichen steht. In einem vor wenigen Jahren erschienenen Buche über die Kunst finden wir die Worte: „to render the work useful, which is the true end of art.“ Nach englischen Begriffen ist die Kunst ein Geschäft, welches der Künstler mit dem Publikum schließt. Mehr und mehr ist daher die Malerei eine Augendienerin geworden, wodurch die Farbe ein unverhältnißmäßiges — mit den üppigsten Wohnräumen übereinstimmendes — Uebergewicht in den Gemälden der Engländer sich angemaßt hat, welches, dem angebornen Farbensinne der Nation begegnend, zwar manchen Werken wohlthun kann, in den meisten aber, als Prahlerei, oder ein organbetäubendes Gewürz, das unverdorbene Naturgefühl verwundet, und die Kunst, namentlich die Zeichnung gefährdet, wie wir weiter unten einleuchtender zu machen gedenken.

Von der Farbe.

Wir ergreifen diese Gelegenheit, uns mit den Engländern über die Farbe zu unterhalten, und thun es durch Vermittelung der Griechen, welche auch sie so gern und mit Recht in Kunstangelegenheiten als Gesetzgeber herbeiführen.

Zuvörderst erinnern wir daran, daß dort Niemand eine Konkurrenz behaupten konnte mit dem Portraitkünstler Sir Thomas Lawrence, als derselbe zu der Würde eines Direktors der Akademie gelangte. Unbeschadet der Freundschaft, die der Verfasser für den liebenswürdigen und fein gebildeten Künstler empfand, und mit voller Anerkennung seiner Darstellungskraft und seiner glänzenden Eigenschaften in Farbe und Geschmack, kann es um der Wissenschaft willen hier nicht unberührt bleiben, daß er (nach seinen hier ausgestellt gewesenen Werken) schwach in der Zeichnung war, und, soweit uns bekannt, keine Kompositionen von ihm vorhanden sind.

Daß der überwiegende Farbensinn zum Nachtheil der dem Umriß gebührenden Bestimmtheit ein Uebergewicht behauptet, rührt von der Ungewohnheit der Ausführung heiliger Ideen in Gemälden her; denn die Würde der Idee ist das Gewissen der Hand, und befiehlt dem Künstler, wie oben ausgeführt wurde, ihr klares Erscheinen durch den erkennbarsten Umriß. Wenn wir nun an diese Bezeichnung des Kunstgewissens unsere oben ausgesprochene Aussicht knüpfen, auf dem Wege unserer Strenge die uns verwandten Engländer uns näher zu bringen, indem zu gleicher Zeit auch für uns ihre Kunstfähigkeiten heilsam sind, so rufen wir zugleich mit ihnen aus: „auch die Farbe ist ein Theil des Wesentlichen;“ denn der Raum, den der Umriß einschließt, gehört der Farbe, und die Farbe gehört ihm.

Die Gesetze der Zeichnung sind von weit bestimmterer Strenge, als die der Farbe, und dennoch ist es dieser erlaubt, mit den Gesetzen jener zu spielen. Diese Verwirrung wird dadurch noch bunter, daß die Richtung und Ansichten kunstbegabter Menschen in Beziehung auf die Farbe eben so mannichfach, wie ihre Individualitäten sind, wodurch immer geheimnißvoller das Wesen dieses so hoch erheiternden Theiles der Natur wird. Viele Künstler sehen die Welt vorherrschend in Farbe, ein eben so zahlreicher Theil in Gestalten und Umrissen. Die Koloristen machen ihre Umrisse stumpfer, um ihre Geliebte, die Farbe, triumphiren zu lassen. Wer aber auch noch so sehr hingerissen ist von einem Gemälde des Correggio, hält dennoch höher ein Werk Raphaels, ohngeachtet wir in diesem die Eigenschaften nicht finden, die wir in

jenem am Meisten bewundern. Es bezeichnet aber das Uebergewicht des Raphael in den höheren Regionen, daß in seinen ersten Meisterwerken, ohngeachtet seines allgemein anerkannten Primats, der Farbe nicht namentlich gedacht, in denen des Correggio, Tizian, Paul Veronese hingegen die Farbe ausdrücklich gepriesen wird. Immerhin verstärkt die Farbe den Charakter und die Bedeutung des Gegenstandes und erhebt die Anmuth desselben; aber nicht selten verräth sie ihn auch, wenn sie schmeichelnd um ihn her spielt und hier und dort ihn umwickelt. Solche Anmaßungen, die außer ihren wesentlichen Rechten liegen, verwirren die Begriffe und das Urtheil über die Hauptbestandtheile der Kunst, und nach den wunderlichen Urtheilen, die wir zuweilen von Kolorit-Phantasten vernehmen, ließe sich fast befürchten, daß die Basreliefs des Phidias in Malerei übersetzt, und dem Rembrandt oder Rubens zum Koloriren gegeben würden.

In solchen sich tausendmal durchkreuzenden Betrachtungen können wir über die Natur der Farbe im Reiche der Kunst zu keinem Grade von Klarheit gelangen, ohne die Form mit der Farbe in Gegensatz zu stellen.

Wie der volle Werth eines Kunstwerks in der Form allein, ohne alle Farbe, liegen kann, sehen wir in unserer vollen Befriedigung im Anblick der Skulpturen des Parthenon, der Venus von Melos, der Minerva, des Demosthenes u. s. w. Aber wir vernehmen hiergegen den Einwurf, daß die Natur die ganze Natur mit Farbe schmückt, und will, daß auch hierin die Kunst von ihr beseelt werde. Hier machen wir unseren oben ausgesprochenen Satz geltend, daß nicht alle Gesetze der Kunst nach denen der Natur zu messen sind. In folgenden Betrachtungen hoffen wir der Frage einiges Licht zu verleihen.

Zeichnung und Farbe sind Geschwister: der Umriß, der denkende und anordnende Bruder, die Farbe, seine anmuthige, phantastische Schwester, schmückend seine Gedanken und Werke. Die Zeichnung hat Geltung für sich allein, die Farbe — (ein Kalloscop ist eine seelenlose Augenergötzung) — findet nur in ihr einen Anlaß des Lebens. Wenn wir uns nun bei unseren größten Kunstvorfahren und Lehrern, den Griechen, Raths erholen, so sehen wir auch sie der Farbe in so hohem

Grade zugethan, daß sie selbst ihre Skulpturen nicht von der allgemeinen Herrschaft der Farbe ausschließen wollten. Aber wir erstaunen zu finden, daß sie, genügsam, ihrer nur drei von der Natur forderten; nur durch die einfache Gegenwart dieser drei wollten sie ihre Götter ehren und schmücken. So einfach und zahm diese drei Farben da standen, so wurden sie doch offenbar nur deswegen den Kunstwerken einverleibt, um die Kunstfreude zu erhöhen; sonst hätten sie den Marmor weiß gelassen. Es ist übrigens bekanntlich, nach gründlichen antiquarischen Forschungen der letzten Jahrzehnte, allgemeine Ueberzeugung geworden, daß die griechischen Tempel in der Blüthenzeit der Kunst mit Farben bedeckt waren, und jedes architektonische Glied seine eigene herkömmliche Färbung hatte. Ein Zweifel, ob die Götterstatuen und andere zum Tempel gehörige Bildhauereien Farbe erhielten, ist daher unzulässig, da es nicht denkbar ist, daß die, gleich allen anderen südlichen Völkern, farbenbedürftigen Griechen ihre Götter und Helden in ein rings umher ihnen gegebenes Farbenleben, gespensterweis sollten hingestellt haben. Die Besorgniß, die wir zuweilen vernommen, daß gemalte Statuen, gleich den Wachsfiguren, durch die man Menschen nachbildet, uns widerwärtig sein könnten, muß sich beschämt zurückziehen, wenn wir die Unmöglichkeit entgegensetzen, daß die feinsten Verwalter des Schönen und des Geschmacks etwas Anderes, als das Schönste, in ihrer Blüthenzeit, ja, daß sie etwas Augenverletzendes hätten thun können.

Wenn nun sie, die kunstbegabteste aller uns bekannten Nationen, Genügsamkeit in der Farbenkunst ausübte, so darf der, welcher gleichwohl beim Anblick von Tizian's und Paul Veronese's Werken, des Mitgenusses der hohen Farbenwonne solcher groß-genießenden Meister sich bewußt ist, sich nicht schämen, die Farbe, wenn gleich ihren geistigeren Sinn anerkennend, dennoch nur als Dienerin der Formen anzusehen. „Dienerin", sag' ich, da die Form, wie wir oben ausführten, selbstständig und die Bedingung der Existenz der Farbe ist. Ihr hoher Werth bleibt dabei ungeschmälert, denn sie erhöhet den Werth alles Beseelten. Was würden die Veilchen sein, ohne die bescheidene Innigkeit ihres schattenverwandten Dunkelblau? was eine Rose,

wäre sie blau, anstatt der mild triumphirenden Röthe jugendlicher Weiblichkeit? was eine Lilie, wäre sie grün, anstatt ihres kunstaufrufenden Schmelzes und ihrer Silberweiße, worin die Unschuld eine Königin wird? Diese Beispiele indessen, wenn gleich erläuternd durch Analogie, vollenden nicht die Anschauung des Verhältnisses der Zeichnung zur Farbe in der Kunst. Die Farbe, eins der einfachsten Wesen in der Schöpfung, das schon durch seine Unaussprechlichkeit sich als unergründlich bestätigt, hat in ihrer geheimnißvollen Natur eine Bedeutung, die wir, im Einverständniß mit allen Farbensehenden, nur verstehen in der seelenvollen Freude, die sie uns einflößt, der Verstand hingegen auszusprechen nicht ermächtiget ist. Hätte die Farbe nicht so große, vom Schöpfer ihr mitgegebene Rechte, wie würde sie sich zu großer Bedeutung in der Kunst haben aufschwingen, und wie hätten die farbenkundigen Künstler zu so unsterblicher Verehrung unter den Menschen gelangt sein können? Wir sehen uns daher von der Menschheit ermächtigt, in gehörigem Maaße (wovon wir jedoch die Gesetze nicht kennen) uns von der anmuthigen Schwester des Umrisses in ihre weiblich-träumende Unbestimmtheit fortziehen zu lassen. Der Bruder selbst ist willig etwas aufzugeben von seinen männlichen Rechten, er giebt nach, und wie kann er anders; denn sie sagt zu ihm: „ich habe dich zum Auffressen lieb". Männer also fügen sich den Ansprüchen der sie geistig anduftenden weiblichen Macht, das Wirkliche durch Geträumtes zu verdrängen. Dieses aber wird, wie wohl zu merken, nur dann geschehen, wenn ohne großen Schaden von dem Wirklichen etwas aufgeopfert werden kann, und das Opfer ein Mittel zum Gewinn des Schönen ist. Es ist die Poesie der Farbe, die uns zu sich zieht mit Seelenfesseln, die, mit dem Geiste der unaussprechlichen Blumen verwandt, aus den Tiefen der Natur kommt, wenn wir stehen vor dem Correggio, vor dem Claude, Tizian, selbst Teniers und Ostade, und sogar uns lange gefesselt sehen von Darstellungen, deren Gegenstand uns kaum angenehm ist; ja, wir huldigen dem Zauber der Farbe sogar dann, wenn der Gegenstand des Bildes unseren Geschmack verletzt. So ist es in unserer heutigen Welt. Antike Schriftsteller erwähnen nichts Aehnliches von Malern des Alterthums, welche, auf

Kosten der Form, blos durch die Kunst der Farbe in großem Ansehen gestanden hätten. Faktisch bewiesen wird hierdurch zwar nicht, daß Aehnliches in jenen Jahrhunderten nicht existirt habe; denn auch jene schriftlichen Denkmale sind eben sowohl nur Fragmente der Alterthumskunde, als die Bildwerke, die sich uns erhalten haben. Nach diesen indessen sind wir genöthigt anzunehmen, daß die Griechen den Werth der Farbe dem geistigen Haupt-Inhalte ihrer Kunstwerke nachgesetzt haben, weil ihre Phantasie mehr gestaltete als träumte. Die Gemälde von Herkulanum und Pompeji nähern sich dem Charakter der Plastik, moderne Skulpturen dem der Malerei; woraus wir erkennen, daß die antike Malerei aus der Plastik, die moderne Plastik aus der Malerei hervorgegangen.

Wir haben so eben den tiefen Sinn der Farbe erhoben, wir haben sie in einer Region gefunden, die über den Sinnen steht, und in Herbeiführung des Raphaels angedeutet, daß die Naturrichtigkeit derselben den historischen Bildern angehört. Aber dennoch sehen wir die Griechen mit derselben eine Mäßigung üben, welche kaum über die Bedürfnisse einer sinnlichen Heiterkeit hinausgeht. Wir sehen ferner die Griechen zuweilen sogar eine kunstgemäße Anordnung ihrer Farben ausüben, die ganz außer der Natur liegt, indem wir in griechischen Malereien manche Figuren mit Farben kolorirt finden, die ihrer Natur nach ihnen nicht gehörten, nur zu Gunsten der Farbenharmonie des Orts, den sie einnahmen Zum Beispiel in der Begräbnißgrotte des besten Styls bei Corneto, im alten Hetrurien, unweit der alten Stadt Tarquinium, sehen wir trefflich gezeichnete Pferde blau gefärbt, weil in der harmoniegerechten Folge der Farben die blaue an diese Stelle gehörte. Und doch sollten jene Pferde wirkliche Pferde sein, denn sie sind trefflich gezeichnet.

Wenn nun die Griechen, unsere Lehrer, mit den drei Farben: roth, blau und weiß, in ihrer heiligen Kunst sich begnügen konnten, unsere historischen Maler aber jedem der dargestellten Naturtheile die naturgemäße Farbe mittheilen, weil die monumentale Kunst ein Mehreres nicht zuläßt, so können sie darauf rechnen, daß in Ansehung der Farbe Phidias ihre Vertheidigung gegen Sir Thomas Lawrence

übernehmen wird, und dieser Vertheidigung muß die in der Malerei vornehmste Nation, die Italiäner der guten Zeit, sich anschließen, sie, die in einem historischen Instinkte die ein Koloriren beschränkte Fresco-Malerei erfunden und kultivirt haben, gerade weil dieselbe die Darstellungen, wegen ihrer beschränkten Mittel, auf das geistig Wesentliche zurückweist, und nicht durch lebhafte Anregung der Sinnlichkeit die stille Würde großer Gedanken beunruhigen und verletzen kann. Unläugbar und geschichtlich ist die Frescomalerei die Aussaat, aus welcher der große historische Styl auch der Oelmalerei des Raphael, Fra Bartolomeo, Leonardo da Vinci, Buonarotti sich erhoben hat. Als die reichere Oelfarbenkunst die Frescomalerei verdrängte, nahmen die Künstler Anfangs ihre Farben aufs Einfachste aus der Hand der Natur, als hätten sie ihre Pinsel in die Kelche der Blumen getaucht. So thaten auch Johann von Eyck, Hemlinck und die farbenfrohe Cöllnische Schule, und nicht anders dürfen jetzt die Maler verfahren, die sich in demselben Falle wie jene befinden, und für heilige Orte malen; denn sie wissen, daß in Kirchen die Farben nur mit lauten Tönen reden dürfen, die gedämpften hingegen in gedämpftem Lichte untergehen.

Solchen Blumencharakter hat in beiden Zweigen der Malerei die Farbe aller vorzüglich gerühmten Koloristen der Toskanischen und umbrischen Schule, als: Raphael, Fra Bartolomeo, Pietro Perugino, Andrea del Sarto, Luini, Sodoma. Aber so wie diese, außer dem Raphael, in Vergleich mit der in Großbritannien üblichen Farbe, dort weniges Lob genießen, so fürchte ich auch, daß dort sich wenige Stimmen für Michel Angelo's Farbe erklären werden. Ihm zwar waren selbst die Blumen zu glänzend für den heroischen Ernst seiner Sibyllen und Propheten; aber wie weit entfernt er war, der Farbe besonders eine Geltung einzuräumen, sehen wir an der Mißbilligung, welche seinem Kolorit widerfährt von den meisten an schmeichelndes Kolorit gewöhnten Beschauern, die wir indessen auffordern möchten, eine Leiter zu besteigen, um in der Nähe zu bewundern, wie nicht allein großartig erfunden, sondern auch mit der tiefsten Kunde und künstlerischer Gewissenhaftigkeit selbst die kleinsten Theile seiner Figuren

gezeichnet sind; wobei wir uns der Antwort eines griechischen Bildhauers des Alterthums erinnern, als Jemand ihm den Einwand machte, daß seine Arbeit umsonst sei, welche er an die Theile seiner Statuen wende, die von Niemandem gesehen würden. „Nicht die Menschen sehen solche verborgenen Theile, antwortete er, aber die Götter sehen sie." Uebrigens hat kein Gleichzeitiger ihn über Kolorit getadelt, und Raphael war mehrmals sein Nachahmer.

So wie nun Michel Angelo, den die Geschichte den Erhabenen nennt, Alles gering achtete, was nicht in den männlichen Styl einstimmte, den er selbst übte, so kommt es in der Malerei, und so in allen Künsten, vornämlich darauf an, daß etwas Bedeutendes mit Tüchtigkeit dargestellt werde. Wenn die Frage ist: „wollet ihr Farbe, oder großen geistigen Sinn?" so kann nur die Antwort sein: „die Höhe der Kunst nimmt ihr Maaß von der Höhe der Gegenstände, mit denen sie verkehrt." Und wenn der Vortrag eines großartigen Malers seine großen Charakterzüge, wie es unausbleiblich ist, in seinen Werken bezeichnet, so müssen die durch unmäßige Farbenüppigkeit Verwöhnten überzeugt werden, daß für zwei einander entgegengesetzte Zweige der Kunst, zwei eben so verschiedene Farbenstyle sein müssen, indem sie sehen, daß die Sibyllen und Propheten Buonarotti's in der Sixtinischen Kapelle nicht durch Gegensätze von Licht und Schatten, nicht durch schlagendes oder mildes schmeichelndes Farbengewebe, sondern durch ihre Großheit von uns bewundert werden. Die Beschaffenheit des Orts ward indessen auch hier von der Weisheit des Künstlers bei Stimmung seiner Farben in wesentlichen Betracht gezogen, wie in allen Fällen, wo Gemälde die Bestimmung haben, einem festen Orte für immer anzugehören.

Durch solche Bemerkungen also heben wir die oben bezeichneten Verschiedenheiten der Ansichten dadurch, daß wir einer jeden derselben den eigenen Platz ihrer Anwendung anweisen; denn wer den Gegensatz der episch-historischen, monumentalen und profan-geselligen Malerei auffaßt, wird nicht mehr die Gesetze der einen auf die andere anwenden.

Willkommen sollen uns immer bleiben die farbenschönen Gemälde zu edlem Genusse der flüchtigen Stunden und zur sinnreichen Erheiterung der uns umgebenden Räume. Auch durch sie wird das Gesetz der Freude geübt, eins der positiven Gesetze der schönen Künste. In den epischen Kunstschöpfungen aber trinken wir in vollen Zügen einen großen Becher, angefüllt von der Seele der Völker, einen Moment, der, umschlungen von Vergangenheit und Zukunft, uns stärkt, mildernd mit göttlicher Heiterkeit den Ernst des Lebens und die Strenge der Geschichte.

Von aufstrebenden Talenten, von solchem Sinn belebt, sehen wir uns umgeben, die in der gesundeten Kunst ihre Geister und Hände gestärkt haben und stärken. Und so wie Verfasser in jener schon im Jahre 1818 geschriebenen Abhandlung über die Nachahmung in der Malerei, in den Anfängen, die er damals in Rom erblickte, den aus befruchtendem Boden gedeihlich aufkeimenden deutschen Genius glücklich erkannte, so fühlt er auch jetzt kühnlich sich berechtigt, gediegenen Werken des deutschen Genius in künftigen Zeiten entgegen zu sehen; dafern wir den Boden, aus welchen sie steigen, uns rein bewahren, dafern wir, unverzaubert von menschlichen Werken, die reine Quelle der Natur uns offen erhalten.

Druckfehler-Verzeichniß.

Seite 22 Zeile 26 statt: das lies: daß
" 29 " 29 " war " ist
" 30 " 7 " Valabregne lies: Valabregue
" 31 " 29 u. 34 statt: Trentanova lies: Trentanove
" 32 " 6 desgleichen
" 66 " 16 statt: fünf lies: vier
" 71 " 18 " das " daß
" 82 " 1 " ihnen " ahnen
" 85 " 8 zwischen: übergeben und: deswegen setze ein Semikolon
" 88 " 3 tilge: meines Erachtens, und lies: seine Büste ist —
" 106 " 6 hinter: ihn zu diesem setze ein Komma
" 112 " 2 statt: Baum lies: Braun
" 122 " 21 " Masanio lies: Masaccio
" 124 " 9 " Vita " Vite
" 124 " 14 " Baroni " Barocci
" 132 " 32 " Lehren " Lehrern
" 136 " 6 " war " wahr
" 150 letzte Zeile statt: Wehnierschen lies: Wehningsschen
" 157 " 13 " Perugini " Perugino
" 167 " 6, 7, 8 lies: nämlich erstlich siebzehn Hauptbilder, wovon funfzehn 15½ Fuß hoch und 19 Fuß breit, zwei noch bedeutend größer, ferner funfzehn Lunetten 6½ Fuß hoch und 19 Fuß breit, funfzehn Sockelbilder oder Predellen, 4 Fuß hoch und 18 Fuß breit.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00892 3423